التناص في الشعر العربي المعاصر

الدكتور
ظاهر محمد الزواهرة

الحامد

التناص في الشعر العربي المعاصر

التناص الديني نموذجا

دراسة للدكتور ظاهر الزواهرة " التناص في الشعر العربي المعاصر. التناص الديني نموذجا " تقف عند المرتكز الثاني فلا تنطلق من مفهوم التفكيك الذي لا يعترف بالمعنى. أو الذي يقول بالدلالة المرجأة. ولكنها تنطلق من فكرة نسبة النصوص المتشكلة إلى أصحابها وتبحث في صور هذا التناص الديني في شعر ستة شعراء رأى الدكتور ظاهر أنهم يمثلون أصدق تمثيل صور التناص الديني في شعرنا الحديث والمعاصر.

لقد قدم الدكتور ظاهر الزواهرة في هذا الكتاب دراسة طيبة تعزز الدراسات السابقة في مجال التناص، واقفاً عند أشكال التناص الديني في جوانب التناص المختلفة. باذلاً الجهد الحميد في الوصول إلى النتائج المثمرة في هذه الدراسة محاولاً أن يجد العلاقات المؤثرة في هذه النصوص على ص والدلالة والرؤية. آملاً أن يجد فيها القراء والمختص والفائدة.

أ. د إبراهيم

أستاذ الأدب الحـ

بالجامـ

دار الحامد للنشر والتوزيع

الأردن - عمان- ص.ب: 366 عمان 11941 الأردن

هاتف: 5231081 فاكس: 5235594-009626

E-mail: dar_alhamed@hotmail.com

daralhamed@yahoo.com

www.daralhamed.net

9789957326944

بسم الله الرحمن الرحيم

التناص في الشعر العربي المعاصر

التناص الديني نموذجا

التناص في الشعر العربي المعاصر

التناص الديني نموذجا

الدكتور
ظاهر محمد الزواهرة

الحامد

رقم التصنيف : 811.5

المؤلف ومن هو في حكمه : ظاهر محمد الزواهرة

عنوان الكتاب : التناص في الشعر العربي المعاصر : التناص الديني نموذجا

رقم الإيداع : 2012/7/2578

الواصفات : /النقد الادبي//التحليل الادبي//العصر العباسي

بيانات الناشر : عمان – دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

(ردمك) ISBN 978-9957-32-694-4

تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية.

الطبعة الأولى 2013-1434هـ

دار الحامد للنشر والتوزيع

الأردن - عمان - شفا بدران - شارع العرب مقابل جامعة العلوم التطبيقية

هاتف: 5231081 6 962+ فاكس : 5235594 6 962+

ص.ب . (366) الرمز البريدي: (11941) عمان – الأردن

www.daralhamed.net

E-mail : daralhamed@yahoo.com

الإهداء

إلى أبي - رحمه الله – عاش حراً، ورحل طيباً، وما كرهه أحد.

وإلى أمي – حفظها الله – سرّ نجاحي، إذ علمتني قيمة الحياة في الإيمان، والعلم والعمل.

وإلى أخوي عطا الله وعبد الله، استند إليهما نخلة للظّل والشموخ والثمر.

وإلى شقيقاتي، حديقة ورد فيها الحبّ والوفاء.

وإلى رفيقة دربي الصابرة، المحبة والسلام.

وإلى ماجد ومحمّد، وسحر وريم، زهور جمال، وعنفوان، وبطولة

وإلى قادمة ستقرأ، وتعرف قيمة الكلمة.

وإلى كلّ صديق وقريب وحبيب، كان معي يوماً بالنصيحة والصفاء.

وإلى أمتي التي قدّست القراءة والقلم.

وإلى وطني العربي الأكبر الممتد من شراييني، ومن المياه إلى المياه.

وإلى وطني الغالي الأردن، كلّ معاني الوفاء والتضحية والإخلاص.

المحتويات

تقديم

شهد الربع الأخير من القرن الماضي اهتماماً واضحاً بدراسة الأدب من مناهج ومقتربات جديدة، ودراسات التناص أثر من آثار الدراسات الألسنية التي نظرت إلى المعارف الإنسانية نظرة جديدة تأثرت العلوم التطبيقية في بعض مناهجها ومناحيها.

لقد كانت دراسات التناص أثراً من نشاط البنيوية وما بعد البنيوية، قامت في أسسها النظرية على استلهام مفهوم التفكيك الذي شكّل ثورة هائلة على صعيد النظرية والتطبيق. وللتناص، على ضوء التفكيك، مرتكزان رئيسيان: أحدهما ظاهري إجرائي والاخر مرجعي يذهب إلى أبعد من ذلك في المنظور الفكري والفلسفي العميق، فأما المرجعي فهو تفكيك النصوص وبيان العلاقة بين بنية ثابتة على مقصد الوهم ونزوع نحو تفكيك ما هو مبني افتراضاً. وتبدو فاعلية هذا المرتكز في النظر إلى أن مفهوم التفكيك قام على فكرة انعدام المعنى القار في النص ؛ لأن النص يقع في منطقة رجراجة تفتقر إلى التشكل والثبات، بل إن نسبته إلى مؤلف هي نسبة افتراضية ربما تتقاطع مجازياً مع نظرية رولان بارت حول موت المؤلف.

إن النص كما قالت جوليا كريستيفا لوحة فسيفسائية من النصوص، وهذه النصوص ينطبق عليها ما ينطبق على النص المفترض من افتقار إلى التشكل والثبات. وقد لجأ منظرو التفكيك إلى حيلة مجازية في إثبات ظل للمعنى أو قرين وهو الدلالة، وهذه الدلالة دلالة مرجأة قائمة في معناها العميق على نفي المعنى، وهو ما يجعل هذه الدلالة تعوم وتتزحلق إلى منطقة لا نهائية لا يضمها حيّز ولا يحدّها مكان.

فالمركز في نظرية التفكيك غير قائم، وإن وجد افتراضاً فهو متحول بين المركز والهامش في حركة تفكيك لا تنتهي، والمعنى المركزي، على هذا النحو، غير متعيّن أو موجود. والتناص تبعاً لذلك يفترض أن الكلمات لها ذاكرة، وأن نسبة النص الرجراج إلى صاحب يدعيه قضية جدلية ليست محسومة.

أما المرتكز الظاهري فهو العلاقة بين النص ونصوص أخرى، تبدأ من الكلمة والجملة وتنتهي إلى النصوص الكاملة تركيباً وبنيةً ومعجماً ودلالة وصوتاً.

ولقد أحسنت الدراسات العربية في مجال النقد الأدبي صنعاً حين جعلت وجهتها باتجاه هذا المرتكز، على أن هذه الدراسات التي تناولت التناص نحت أنحاء مختلفة ؛ فمن الدارسين من رأى التناص في أبسط صوره ؛ أي في العلاقة بين النص القائم ونصوص أخرى، حتى إنهم أدخلوا الاقتباس والتضمين وصور السرقات في مفهوم التناص، ومنهم من رأى التناص أعمق من هذا المعنى، فهو فعل حيوي ونشاط فكري وإبداعي في آنٍ معاً، يفترض سحب النص القديم من سياقه وإطلاقه في فضاء النص الجديد، غير معنيين في التطبيق بالنظر إلى المفهوم العميق للتناص بوصفه ذراعاً أساسياً في مفهوم التفكيك.

ودراسة الدكتور ظاهر الزواهرة " التناص في الشعر العربي المعاصر، التناص الديني نموذجا " تقف عند المرتكز الثاني فلا تنطلق من مفهوم التفكيك الذي لا يعترف بالمعنى، أو الذي يقول بالدلالة المرجأة، ولكنها تنطلق من فكرة نسبة النصوص المتشكلة إلى أصحابها وتبحث في صور هذا التناص الديني في شعر ستة شعراء رأى الدكتور ظاهر أنهم يمثلون أصدق تمثيل صور التناص الديني في شعرنا الحديث والمعاصر.

لقد قدم الدكتور ظاهر الزواهرة في هذا الكتاب دراسة طيبة تعزز الدراسات السابقة في مجال التناص، واقفاً عند أشكال التناص الديني في جوانب التناص المختلفة، باذلاً الجهد الحميد في الوصول إلى النتائج المثمرة في هذه الدراسة محاولاً أن يجد العلاقات المؤثرة في هذه النصوص على صعيد اللغة والدلالة والرؤية، آملاً أن يجد فيها القراء والمختصون النفع والفائدة.

أ. د إبراهيم السعافين

أستاذ الأدب الحديث والنقد الحديث

بالجامعة الأردنية

المقدمة

إنّ موضوع هذه الكتاب هو التناص الديني في الشعر العربي المعاصر، إذ ستكون فكرة دراسة التناص الديني من خلال القرآن الكريم، والمصادر الأخرى، إلى جانب المصادر المسيحية في النص الشعري.

كما وتقارب هذه الدراسة التناص مع ماورد في الدين الإسلامي، وفي القرآن الكريم على المستوى الشكلي والمستويين الفني والمضموني، بما حمل القرآن صفة القداسة، والذي يستضيء المسلم بهديه، ويحمل في كل زمان ومكان دلالات لا متناهية، ويفسر الكثير من الأشياء التي تمس الإنسان، فهو حاضر على مستوى الكلمة المفردة، والآية، وبمواضيعه وقصصه وشخصياته،...

ويحاول الكتاب أن يبرز أهمية الاقتباس والتضمين من المصادر الدينية، وتفاعل الشعراء معها في إبداعهم؛ إذ تفاعل الشعراء بالنص القرآني، مما جعل النصوص الشعرية ذات سلطة تأثيرية.

لقد تفاعل الشعراء مع التراث، من الشعر أو الشخصيات الدينية أو التاريخية، فـ " دأب الشعراء المعاصرون على العودة إلى التراث الذي يشكل رافدا أساسيا من روافد الحركة الشعرية المعاصرة "[1]، واعتمدوا عليه، واخضعوه لتجاربهم في قراءة جديدة لنص جديد آخر غير النص الذي هو محور التعالق.

وعلى هذا النحو فإننا حين ندرس هذا الملمح فإنه لابد من بيان تجليات التناص مع المصادر الدينية، والتماس دلالتها ووظيفتها في المتن الشعري.

---

[1]- ربابعة، موسى، (2000)، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، (ط1)، إربد – الأردن: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية للنشر والتوزيع، ص: 11.

وسيسعى هذا الكتاب في أهدافه أيضا لبيان أوجه التناص في الشعر العربي المعاصر لدى طائفة من الشعراء، وسينقسم الكتاب إلى قسمين رئيسين هما:

القسم النظري، ونسعى من خلاله إلى بيان مصطلح التناص في النقد المعاصر، وتعريفاته واجتهادات المنشغلين به في حقل التناص ؛ و نحدد ملامح التناص وأنواعه ودلالاته، لنبين أهمية هذا الجانب في توظيف الخطاب الأدبي.

والقسم التطبيقي الذي يتناول نماذج من التناص ودلالاته في شعر طائفة من الشعراء، الذين وظّفوا تناصات كثيرة، وسيكون هدف الدراسة تناول جانب واحد من جوانب التناص، وهو (التناص الديني)، وفي نماذج محددة؛ للكشف عن التناص الديني عند هؤلاء الشعراء، وبيان الرموز والإيماءات من خلال السياق الشعري الذي وظّفت به.

لقد تناول التناص عدد من النقاد في دراساتهم، وهي في معظمها دراسات نظرية في المفهوم والنشأة والاستخدام، والوجوه التناصية، ومن ذلك:

1- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت، دار التنوير، ط1، 1985م ، وهي دراسة مهمة تقدم ظاهرة التناص للقارئ العربي وتعريفه بها، مع دعم بجزء تطبيقي خاص بالخطاب الشعري.

2- عبد الملك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، علامات في النقد الأدبي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج1، مج 1، 1991م، والبحث عن العلاقة بين قضية السرقات الأدبية ونظرية التناص.

3- محمد عبد المطلب، التناص عند عبد القاهر الجرجاني، علامات في النقد الأدبي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج3، مج 1، 1992م، وهي محددة في ناقد واحد هو عبد القاهر الجرجاني.

4- علي عشري زايد، " استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر " 1997، وهو هنا يركز على الشخصيات الموظفة في التناص سواء كانت تاريخية أو أدبية أو دينية، ولم يعنَ بغير الشخصيات من المفردة أو الجملة أو القصة.

5- عبد المعطي كيوان، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1998م، وتناول فيه شاعرا واحدا هو أمل دنقل . كما عرض فيه لوجه واحد من أوجه التناص وهو القرآن الكريم.

6- دراسة لأحمد الزعبي، " التناص نظريا وتطبيقيا " 2000، وعرض فيها صاحبها لمفهوم التناص، وتعريفاته ونشأته، وذكر بعض النماذج التي لا تشكل اتجاها تناصينا بعينه.

7- داود الشويلي، انتحال أم تناص ؟ أفكار، وزارة الثقافة، الأردن ع 141، نيسان، 2000م، وتقوم من خلال معالجة التناص على بيان الفرق بين التناص والسرقة والانتحال.

8- ودراسة لموسى ربابعة " 2000 ، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث " ، وهي نماذج تاريخية وأدبية ودينية، وركز فيها على الاقتباس والتضمين، وجاء حديثه عن التناص الديني من خلال عرضه للاقتباس القرآني.

ثم اتخذت الدراسات منحى جديدا تمثل في اختيار شاعر، وبيان الحقول التناصية عنده، ومن ذلك دراسة ابتسام موسى عبد الكريم أبو شرار " التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش "، و - هي رسالة ماجستير - اقتصرت الباحثة فيها على شعر شاعر واحد وجمعت التناص الديني مع التناص التاريخي فيها، أما عبد المنعم محمد سليمان فقدّم دراسة (رسالة ماجستير)، " ظاهرة التناص الديني في شعر أحمد مطر " ، عرض فيها لشعر أحمد مطر وحده، وكذلك فعل إبراهيم الكوفحي في بحث نشر في مجلة دراسات بعنوان " توظيف الموروث الديني في شعر حيدر محمود ".

ومن هنا نبعت الحاجة إلى دراسة شاملة تستكمل البناء الذي قامت عليه هذه الدراسات، وتتخصص في جانب واحد هو التناص الديني، معتمدة على اختيار نماذج من

الشعراء (بدر شاكر السياب، خليل حاوي، ونزار قباني، أمل دنقل، وسميح القاسم، وحيدر محمود).

ويقع هذا الكتاب في تمهيد وأربعة فصول :

يتناول التمهيد أهمية الدراسة والاهتمام بالتناص، والنص الأدبي ومفهوم التناص ونشأته.

الفصل الأول: ويتناول أقسام التناص المختلفة، من مثل: التناص الظاهر (الاقتباس والتضمين)، وكذلك بيان مصادر التناص، وأهمية التناص، والتناص والسرقات، و أقسام التناص وأشكاله، و آلياته.

ويتناول الفصل الثاني وعنوانه " التناص الديني ": الرؤية الدينية وهيمنتها على النصوص الشعرية، من مثل التناص اللفظي مع القرآن الكريم، من حقول المفردة والجملة والسياق، وفيه تحليل لنماذج من التناص، تناص اللفظ والمعنى مع القرآن الكريم، وتناص اللفظ والمعنى مع الحديث النبوي الشريف، تناص اللفظ والمعنى مع الإنجيل.

أمّا الفصل الثالث ويعنون بـ " تقنيات توظيف التناص الديني في النص الشعري ": إذ يمكن دراسة التناص الديني سيميائية العنوان والخاتمة، والتناص الديني المعتمد على القصة (التناص الديني القصصي)، والتناص الديني المعتمد على اللون (التناص الديني اللوني)، والشخصيات التراثية (الدينية).

وخصّص الفصل الرابع: لـ" نماذج تحليلية من الشعر المتناص "، وإبراز بعض القصائد المعتمدة على التناص الديني بأكملها، ويمكن عقد مقارنات بين الشعراء النماذج المختارة في الدراسة، وذلك من خلال القصائد المتناصة ؛ للوقوف على النتائج المترتبة عن هذا التناص، وكيف تعامل كل شاعر مع النص الديني، ومن ثم إقرار النتائج والخاتمة.

وأخيرا يحاول هذه البحث أن يجيب على الأسئلة التالية:

- ما الأسباب التي دفعت الشعراء إلى هذا الاقتباس اللافت للنظر؟
- وما الجوانب الأكثر اهتماما عندهم؟
- وما الأهداف التي تحققت لهم في هذا المنحى؟ وماذا استفاد الشعراء من هذه الظاهرة ؟
- وكيفية تفاعل الشعراء المحدثون معه ؟
- ما المكتسبات الجمالية للنص من وراء توظيف التناص في القصيدة ؟
- أي الشخصيات الدينية حضورا في هذا التوظيف ؟ ولماذا ؟
- ما الأبعاد الرمزية المختفية خلف كل شخصية ؟
- إلى أي السور القرآنية لجأ الشعراء ؟ ولماذا ؟
- ما القيمة الفنية لارتباط التناص باللون أو العنوان أو الخاتمة ؟

التمهيد

إن أهمية هذا الكتاب تكمن بإفراد البحث بنوع واحد من أنواع التناص، وهو التناص الديني، وتغطية حقول جديدة في الدراسة النصية، من خلال بيان التأثر والتأثير على نحو ما يتجلى في النص الشعري المعاصر، والكشف عن توظيف الشعراء لهذه النصوص، أو الكلمات (المفردة)، أو الجمل أو الشخصيات الدينية (الأنبياء، الصحابة،...) في شعرهم، وما يمكن أن يحققه هذا التوظيف، والبحث عن صور التناص الديني، ومحاولة إيجاد مقاربة لكل توظيف ما أمكن.

ومع علمنا أن الذين طرحوا قضية التناص في أعمالهم النقدية كثر، وربما يسأل سائل: ما الغاية من طرح قضية التناص من جديد ؟ وما الجديد الذي ستحققه هذه الدراسة ؟ أجد نفسي مقتنعا أن العلم لا يتحدد بكم، ولا يكون حكر فئة ما، وما دام هناك كتب تقرأ، ونماذج تتجدد، ويمكن الاطلاع عليها سيكون الجديد في الطرح والمعالجة والموضوعات، هذا مع علمنا أهمية القضية وانتشارها وازدهارها بين المبدعين من الكتّاب و الشعراء.

ثم أجد نفسي قد انشغلت في التناص لأشكّل ما استطعت دراسة جديدة لا تختص بشعر شاعر بعينه، كما فعل بعض النقاد، ولا تختص كذلك بدراسة التناصات المختلفة (التاريخية، والدينية، والأدبية، والأسلوبية، وغيرها)، بل ستنحصر الدراسة في التناص الديني وحده؛ وذلك للخروج بنتائج تعطينا تفسيرا لاستخدامات الشعراء الكثيرة للجانب الديني بمستوياته المختلفة.

فالاهتمام بالتناص قديم جديد، وفي كل حين سيكون هناك الجديد في الطرح والنتائج، إذ سيكون التركيز عمّا أغفله الباحثون النقاد من قبل، مع ثمين ما قدّموا في طرحهم، فربما لم تدرس سيميائية العنوان والخاتمة في بحث مستقل وكما يجب،

ولم تدرس قصيدة القصة المتناصة كذلك، أعني القصيدة القائمة على القصة، ولم تدرس القصيدة اللونية المتناصة أيضا.

لذا تهدف الدراسة الكشف عن بعض الأشكال الجديدة، والتي لم ينظر لها الباحثون في دراساتهم المختلفة، ومنها: التناص الديني المعتمد على اللون، بما يمكن أن نسميه " التناص الديني اللوني "، وكذلك التناص القائم على قصة من قصص القرآن، بما يمكن أن نسميه أيضا " التناص الديني القصصي "، وستكشف الدراسة على سيميائية العنوان و التناص، وكذلك الخاتمة، وغير ذلك من تقنيات القصيدة الحديثة والتناص.

- **النص الأدبي**

قبل أن نشرع في الحديث عن التناص كمصطلح نقدي حديث لا بد من أن نعرّف النص الأدبي، فهو ميدان التناص، ومادته الأساسية، وإذا كان التناص إعادة قراءة لنص سابق أو نصوص سابقة، أو تعالق، أو الدخول في علاقة معها، فإن النص الأدبي عمل موجّه إلى القارئ، وهنا نحتاج إلى المزيد من القراءات؛ لأننا لن نكون أمام نص واحد، بل سنكون أمام نصوص متداخلة، وقد تكون هذه النصوص قديمة أو معاصرة، أو مترجمة، و" يصبح النص منتجا أي أنه مثمر لا ثمرة، ووالد وليس بمولود، بمعنى أنه يولد دلالات جديدة مخالفة لدلالة المقتبس والمضمن، ولا يمكن لهذا أن يتحقق دون تمييز علاقة النص بما قبله بميزات خاصة تجعلها قادرة على الإنتاج ".[1]

وإذ أردنا أن نعرّف التناص لغة لا بد من تعريف النص كذلك؛ لأنه مادة الاشتقاق الصرفي للتناص، ولأن النص كما قلنا هو ميدان التناص. فيعرّف النص لغة بأنّه " رفع الشيء نص الحديث ينصه نصاً رفعه، وكلما ظهر فقد نص، والنص

---

[1] - الشمايلة، معتصم سالم، (1999م)، التناص في النقد العربي الحديث، رسالة ماجستير، إشراف: سامح الرواشدة، جامعة مؤتة، ص: 125.

الإسناد إلى الرئيس الأكبر، وهو التعيين "[1]، وهو " منتهى بلوغ الشيء "[2]، والنص للشيء: تحريكه وإظهاره، ونصص الرجل غريمه استقصى عليه وناقشه[3].

فنصص رفع الشيء وأظهره، قال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنصّ للحديث من الزهري، أي أرفع وأسند، ونصّت الظبية جيدها: رفعته، والمنصة ما تُظهر عليه العروس لتُرى من بين النساء، والنص والنصيص: السير الشديد والحث.

ونصّ الرجل نصّا إذا سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده، قال الزهري: النص أصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها، وروي عن كعب أنه قال: يقول الجبار احذروني، فإني لا أناصُّ عبدا إلا عذبته، أي لا أستقصي عليه السؤال بالحساب، وهي مفاعلة منه، إلا عذبته[4].

وترجع الدلالات السابقة إلى الارتفاع: رفع الشيء وإظهاره، والإسناد: إسناد الحديث إلى قائله، والسرعة: الشريد الشديد[5].

في حين يعرّف النقد الأدبي النص بأنه: «عبارة عن تداخل نصي، في فضاء نصي معين تتقاطع، وتتنوع ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى»[6]، وإذا كان مفهوم التناص قد اتسع، وشابه الاختلاف بين النقاد تبعا للمدرسة النقدية التي يتبعها الناقد، فإن النص الأدبي كذلك، إذ تعددت تعريفات النص الأدبي، وذلك تبعا لمنهج الناقد وفكره.

فللنص الأدبي تعاريف عدة، تعكس توجهات معرفية ونظرية ومنهاجية مختلفة، فهناك التعريف البنيوي، وتعريف اجتماعيات الأدب، والتعريف النفساني الدلالي، وتعريف اتجاه الخطاب، فهو مدونة كلامية، يعني أنه مؤلف من الكلام وليس صورة

---

1 - ابن منظور، لسان العرب، (د/ت)، لبنان: دار الفكر 97/7 مادة «نص».

2 - الرازي، مختار الصحاح، بيروت: مكتبة لبنان، 276 مادة نص.

3 - الفيروز آبادي، القاموس المحيط، بيروت: مؤسسة الرسالة، 816، مادة نص.

4 - ابن منظور المصري، (1991م)، لسان العرب، (ط1)، بيروت: دار صادر، الجزء السابع، ص: 97، 98.

5 - غرموس، إبراهيم نمر، (2005)، آفاق الرؤيا البنيوية (دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر)، (ط1)، الهيئة العامة للكتاب، وزارة الثقافة، جامعة بيرزيت، (سلسلة القراءة للجميع)، ص: 13.

6 - انظر: نجيب الوراقي، التناص في الشعر اليمني الحديث، رسالة ماجستير، ص1.

فوتوغرافية أو رسما، وإن كان الدارس يستعين برسم الكتابة وفضائلها وهندستها في التحليل، وهو حدث يقع في زمان ومكان معينين [1].

فالنص عند ليتش ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى، إن شجرة نسب النص لشبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعوريا أو لا شعوريا، والموروث يبرز في حالة تهيج، وكل نص هو حتما نص متداخل [2]، وهذا يعني أن النص مفتوح بما فيه من الأفكار، والمعتقدات قابلة للمفاعلة والتأثر والتأثير عبر الزمان والمكان.

فهو ظاهـرة إبداعية قابلة للقراءة في كل زمان ومـكان [3]، أو هـو إنشاء لغـوي[4]، تسود فيه الوظيفة الجمالية الوظائف الأخرى كلها، وهو عادة يبدأ من نقطة الجملة وما تجاوزها، ولذا فإنه يقع خارج دائرة اهتمام عالم اللغة [5]، أو هو التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية [6]، أو النص الأدبي... هو في آن واحد معاناة حياة، ومعاناة عملية للغة، فهو يسوّغ التناول القائم على التحليل النفسي؛ لأنه (معاناة حياة)، وهو يستدعي معالجة تقوم على الاجتماع واللغة، لأنه خَلْقٌ في اللغة، وعلاقة بين الناس والعالم يحياها الناس [7].

---

1 - مفتاح، محمد، (1992م)، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، (ط3)، الدار البيضاء:، المركز الثقافي العربي، ص: 119 – 120.

2 - الغذامي، عبدالله، (1985م)، الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، (ط1)، جدّة – السعودية: النادي الأدبي، ص: 13.

3 - أبو عسلي، برهان، النص والتلقي، مؤتمر النقد الأدبي السادس (15 / 7 / 1996م)، جامعة اليرموك، ص: 1، غير منشور.

4 - صطيف، عبد النبي، (1990م – 1991م)، في النقد الأدبي الحديث، مطبوعات جامعة دمشق، ج1، ص: 15.

5 - اصطيف، عبد النبي (1990م)، مكونات النص الأدبي العربي الحديث، مجلة الناقد، العدد (24)، بيروت، ص : 32.

6 - سيد قطب، (1954م)، النقد الأدبي: أصوله ومناهجه، (ط2)، دار الفكر العربي، ط2، ص: 7.

7 - هذا التعريف لـ (ميشونك)، جان لوي كابانس، (1982م)، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، (ط2)، ترجمة فهد عكام، دمشق: دار الفكر، ص: 129 .

ويعرّف ديبو غراند النص بأنه " تشكيلة لغوية ذات معنى تستهدف الاتصال "[1]، فهو يبين أن النص " لغة " هدفه " الاتصال "، وهذا التعريف لا يبتعد كثيرا عن تعريف ابن جني للغة بأنها " أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم "[2].

ولهذا فقراءة النص الأدبي تتطلب معرفة الأدوات المنهجية التي يمكن استخدامها في تحليله، كما أن في النص الأدبي طاقات إبداعية بحاجة إلى الاكتشاف والتفسير، على نحو ما يكون في التناص من أعماق تحتاج إلى الغوص، والعودة إلى النصوص تمكننا من الدخول إليها وفهم أسرارها.

وقد يكون النص الأدبي فضاء سابحا يحتاج إلى سبر أعماقه، كي لا يطلق عليه الأحكام العامة، من الاستغلاق والتيه والغموض،... لأن النص الأدبي " وجود عائم، فمبدعه يطلقه في فضاء اللغة سابحا فيها، يتناوله القارئ، ويأخذ في تقرير حقيقته، والنصوص (شوارد)، على تعبير أبي الطيب المتنبي، وكل نص شاردة ينام عنها مبدعها، ويسهر الخلق جرّها ويختصم "[3].

فالنص الأدبي عملية إبداع، من كلام مؤلف وفق فكر وأسلوب مبدعه، في زمان ومكان معينين، ويحمل وظيفة قائمة على التواصل مع المتلقي، وتوصيل المعلومات إليه في لغة معينة، وكأننا نشير إلى أطراف الخطاب أو الرسالة، المبدع / المرسل، والإبداع / الرسالة، والمتلقي / المرسل إليه، وهو ما يمكن أن نسميه المبدع الآخر.

في حين تنحّي بعض الدراسات الحديثة المؤلف جانبا، وتترك المتلقي والنص وجها لوجه، وهي بطبيعة الحال تركز على النص والقارئ، وفي هذا يرى روبرت هولب أن، " نظرية التلقي تشير على الإجمال إلى تحول عام من الاهتمام بالمؤلف والعمل إلى النص والقارئ "[4].

---

[1] - روبرت ديبو غراند وآخرون، (1992)، مدخل إلى علم لغة النص، (ط1)، نابل، ص: 9.

[2] - ابن جني، (1952م)، الخصائص، (ط2)، تحقيق محمد علي النجار، بيروت: دار الهدى، ص: 33.

[3] - الغذّامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص: 26.

[4] - هولب، روبرت، (1994م)، نظرية التلقي، (ط1)، ترجمة عز الدين إسماعيل، جدّة : النادي الثقافي، ص: 33.

إن النص عند بارت " لا ينشأ عن وصف كلمات تولّد معنى وحيدا، معنى لاهوتيا إذا صح التعبير (هو " رسالة " المؤلف الإله) وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره أصالة "[1].

ومعنى كلام بارت أن لا قدسية للمؤلف، فهو ليس الإله، كما أن النص يتفاعل مع نصوص أخرى غيره، ولا يسمو نص على نص، ولا يفضل عليه، فالنص من فضاء متعدد، الأبعاد تتفق أو تختلف، فهو إذن من معطيات خارجية.

والنص الشعري وفق الدراسات الحديثة لم يعد يقتصر على دراسة عناصره التقليدية، مثل: اللغة والصورة، والإيقاع والوزن؛ بل هناك تقنيات أخرى يُبحث عنها، وقد استخدمها الشعراء في بناء نصوصهم، ومن ذلك القناع والمفارقة، والتناص موضوع دراستنا، وهذه التقنيات تمد النص بطاقات جمالية وإيحائية، تجعل المتلقي يتلذذ بالنص، ويكتشف آفاقه.

- **مفهوم التناص ونشأته**

يترابط الأدب في علائق متشابكة، يمكن أن يكون نسيجا متماسكا، ويحتاج إلى تحليله؛ وذلك للوصول إلى قيمته الجمالية والفنية، ومن ثم نكتشف ذائقة مبدعه، وبيان اتجاهاته وقضاياه الذاتية و العامة.

وهذه العلاقة التي تجمع النصوص حقيقة قد لا يكون فيها شكّ، وهي تستمد من تراث وثقافة، ويمدها كل كاتب من فكره وإبداعه الخاص، وهو ما يجعلها في وجهة جديدة، تتأثر بسلسلة مترابطة، فكرية واجتماعية واقتصادية من عصر لآخر، وهو ما تقتضيه ضرورة العصر المتغير.

وفي الحديث عن مفهوم التناص، لا بد أن نذكر معنى التناص لغة، فقد ذكرت كلمة " تناص " في المعجم بمعنى الازدحام، إذ أوردها صاحب تاج العروس فقال:

---

[1] - بارت، رولان، (1986م)، درس السيمولوجيا، (ط2)، ترجمة عبدالسلام بن عبد العالي، الدار البيضاء: دار توبقال، ص: 87.

" تناص القوم ا زدحموا " [1] ، ومن هنا يمكن أن يكون الازدحام مقابل التداخل أو التعالق.

إنّ ظاهرة التناص من أبرز الظواهر الفنية في الشعر، ولها تأثيرها البالغ في التشكيل الجمالي على النص الأدبي، وجذورها تضرب في عمق الماضي، إذ يعاد من خلال التناص " اكتشاف الماضي، أو قراءاته في ضوء الحاضر، وإعادة تشكيله من جديد، وفق رؤيا شعرية تمتص المحمولات الدلالية الموروثة لتكشف عن طزاجة التجربة الشعرية وخصوصية مبدعها في تعبيره عن الواقع، بكل ما يحمله من أبعاد ذاتية وحضارية وإنسانية " [2].

وإذا عدنا إلى الماضي فقد اندرجت قضية السرقات الأدبية والتأثر والتأثير في إطار التناص ، وخاصة قضية السرقة التي تناولها النقاد العرب كثيرا، وقد ألّفت المؤلفات فيها، فذكروا أجناسها وأنواعها، وربما يكون كلام ابن رشيق دالاً على ما نرمي إليه، فقد قال: " هذا باب متسع جدّا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، وأخرى فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل " [3] ، ولقد حاول ابن رشيق الجمع بين آراء سابقيه، والاستشهاد بها، و في باب السرقات يتحدث عن مصطلحاتها، وأقسامها، ثم يبدأ في الحديث عن بعض النقاد، وينقل أقوالهم، كالقاضي الجرجاني صاحب الوساطة، وابن وكيع [4].

كما اهتم أبو هلال العسكري (395هـ) اهتماماً شديداً بالسرقات، و وضع لها فصلين أحدهما (حسن الأخذ)، والآخر في (قبح الأخذ) [5]، وإن عُدّ أبو هلال العسكري جامعاً ومرتّباً لآراء سابقيه؛ فقد توسّع أكثر من غيره في هذا الباب،

---

[1] - الزبيدي: شرح القاموس المسمى « تاج العروس»، بيروت : دار الفكر —، مادة نص.

[2] - غرموس، إبراهيم، (2005)، آفاق الرؤيا البنيوية، مرجع سابق، ص: 7.

[3] - القيرواني، ابن رشيق، (1955م) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة، . ج2، ص: 280.

[4] - انظر: القيرواني، ابن رشيق، (1424هـ)، العمدة في نقد الشعر، (ط1)، ت.د. عفيف حاطوم/ بيروت: دار صادر: ج2، ص: 531- 532.

[5] - انظر: العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل، الصناعتين، (ط2)، تحقيق: علي البجاوي، محمد أبو الفضل، دار الفكر العربي، د.ت: 1- 202- 244.

ومن آرائه:

1- أن المعاني المشتركة ملك للعامة.

2- إيمانه بتوارد الخواطر.

3- أن لا مفرّ للمحدثين من أن يستفيدوا من سابقيهم في المعاني.

4- تفريقه بين السرقة، والسلخ؛ جاعلاً أساس التفرقة أخذ اللفظ مع المعنى أو تركه.

5- أن الأخذ القبيح (السرقة) يكون في أخذ المعنى بلفظه كاملاً، أو جزءاً منه، أو أن يأخذ المعنى جميلاً ثم يفسده [1].

ولعلّ أول إشارة عربية وصلتنا لمعرفة العرب بالتناص قول عنترة:

هل غادر الشعراء من متردمِ أم هل عرفت الدار بعد توهمِ [2]

وعنترة في قوله هذا يحسّ أن مجالات الإبداع قد ضاقت عليه، وكأن الشعراء لم يبقوا له ما يقوله، وكأنه يعبر عن محنة الإبداع، فهو يريد أن يقول قولته الخاصة، لا أن يكون مقلدا، وتواصل الشاعر مع تراث غيره أمر مستحب، وهذا خلاف التقليد الذي يرمي إليه بالقول: " أدرك الشعراء منذ الجاهلية ضرورة تواصل الشاعر مع تراثه الشعري والاغتراف منه، واقتفاء آثار السلف، وما استفهام عنترة " هل غادر الشعراء من متردمِ " إلا تقليد البداية الذي ينبغي الأخذ به في كل نص شعري لتحقق شاعريته "[3].

والناظر في طبيعة المؤلفات النقدية العربية يعطينا صورة واضحة لوجود أصول لقضية التناص فيه، إذ اقتفى كثير من الباحثين المعاصرين العرب أثر التناص في الأدب العربي القديم، وأظهروا وجوده فيه تحت مسميات أخرى وبأشكال تقترب من المصطلح الحديث، وقد أوضح محمد بنيس ذلك، وبيّن أن الشعرية العربية القديمة قد

---

[1] - يمكن الاطّلاع في: عبد العزيز عتيق، (1393م)، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، (ط3)، بيرت: دار النهضة العربية، ص: 336- 337، و صلاح رزق، (2002م)، أدبية النص، (د.ط)، القاهرة: دار غريب، ص: 118.

[2] - عنترة العبسي، عنترة بن شداد بن عمرو، (1958) ديوان عنترة، بيروت: دار صادر، ص: 42، و التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي الشيباني، (1997)، شرح المعلقات العشر، دمشق: دار الفكر، ص: 208.

[3] - وعد الله، ليديا، (2005)، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، (ط1)، عمان – الأردن: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ص: 15.

فطنت لعلاقة النص بغيره من النصوص منذ الجاهلية، وضرب مثلا للمقدمة الطللية، والتي تعكس شكلا لسلطة النص، وقراءة أولية لعلاقة النصوص بعضها ببعض، وللتداخل النصي بينها، فتكون المقدمة الطللية تقتضي ذات التقليد الشعري، من الوقوف والبكاء وذكر الدمن، فهذا إنما يفتح افقا واسعا لدخول القصائد في فضاء نصي متشابك، ووجود تربة خصبة للتفاعل النصي [1].

لقد حظي التناص (Intertextuality) بنصيب وافر في الدراسات الحديثة، وقد طرح عدد من الأسئلة في هذا الشأن:

ما التناص ؟ ومتى بدأ انتشار هذا المصطلح ؟ ومن جاء به ؟ هل هو باختين أم تلميذته جوليا كريستيفا ؟ وأين يقف النقد العربي عند حدود التناص ؟

ولعل المشكلة التي يقف الباحث أمامها تكمن في التوصل إلى اتفاق يوحد المصطلح، من تناص أو تداخل أو تعالق، أو امتصاص،...: وذلك لكثرة التعريفات التي تطرقت لمفهوم التناص، ولاختلاف الاتجاهات النقدية، البنيوية والسيمائية التي أوجدته، واستخدمته في خطابها النقدي.

ولقد " حدد التناص باحثون كثيرون مثل: (كريستيفا، وأرّيفي، ولورانت، ورفاتير)، على أن أيّ واحد من هؤلاء لم يضع تعريفا جامعا مانعا " [2]. و من ثم لم يكن الاتفاق على المعنى الذي يحمله المصطلح، وربما تكون هذه مشكلة عامة يواجهها القارئ العربي في استقبال الكثير من المصطلحات الأجنبية والمترجمة، إذ دخل الباحثون العرب في إشكالية المصطلح نتيجة لاختلاف الترجمات والمدارس النقدية.

لقد اتسع مفهوم التناص، وأصبح بمثابة ظاهرة نقدية جديدة وجديرة بالدراسة والاهتمام، وشاعت في الأدب الغربي، وانتقل هذا الاهتمام لاحقا إلى أدبنا العربي مع جملة ما انتقل إلينا من ظواهر أدبية ونقدية غربية ضمن الاحتكاك الثقافي، على أن له جذورا عربية لا تغفل كما أسلفنا.

---

[1] - انظر: بنيس، محمد، (1990)، الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)، (ط1)، المغرب: دار توبقال للنشر، ج 3 ص: 182.

[2] - مفتاح، محمد، ، (1992)، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ، (ط3)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص: 120- 121.

ويمكن القول إن التناص بوصفه مصطلحا نقديا قد ظهر في بداياته الأولى ضمن الحديث عن الدراسات اللسانية [1]، وقد ظهر مفهوم التناص في كتابات الكاتب الروسي ميخائيل باختين إذ تحدث باختين عن تداخل السياقات، وفي كتابه " فلسفة اللغة " عني باختين بالتناص: الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص في استعادتها أو محاكاتها لنصوص – أو لأجزاء – من نصوص سابقة عليها والذي أفاد منه بعد ذلك العديد من الباحثين [2].

لقد استفادت كريستيفا من جهود باختين النظرية، وزادت إلى مهاده النظري حوارا مع المعرفة الحديثة، ممثلة بالماركسية وعلم النفس، ووصلت إلى ما يمكن أن نسميه تمردها على البنيوية، فيسعى التناص إلى " تحطيم فكرة بنية النص، أو المركز، أو النظام، أو الحديد، ، وبينما ترى البنيوية أن النص كيان منته في الزمان والمكان، ومغلق ثابت وساكن، فإن النص - وفق التناص – تعاقبي متحرك مفتوح متغير متجدد " [3]، وكأن التناص رد فعل على التصورات البنيوية التي تعاملت مع النصوص من الداخل.

ومهما يكن فإن التناص مصطلح حديث ظهر على يد البلغارية جوليا كريستيفا في أبحاث عديدة لها ظهرت بين عامي 1966م و 1967م في مجلتي " Tel-Quel " و " Critque " [4]، ثم بدأ المصطلح واسع الانتشار – رغم حداثته – لدى عدد من النقاد الأوروبيين والأمريكيين والعرب، فقد استندت إليه ثلاث دراسات هامة في نقدنا العربي، وهي:

---

[1] - انظر: داغر، شربل، (1997)، التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري، مجلة فصول، العدد (الأول)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 16، ص: 127.

[2] - انظر: بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)، مرجع سابق، ص: 183- 185.

[3] - ماضي، شكري عزيز، (1997م)، من إشكاليات النقد العربي الجديد، (ط1)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص: 167 – 168.

[4] - انظر: " الخطاب النقدي الجديد " مقالة " مارك انجينو "، (1987م)، ضمن كتاب " أصول الخطاب النقدي الجديد، (ط1) ": ترجمة احمد المديني، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ص: 101، وما بعدها، نقلا عن شكري عزيز الماضي، ص: 172.

" تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص " لمحمد مفتاح من المغرب العربي، والتي صدرت عام 1985م، وهي الدراسة الأولى، والدراسة الثانية هي: " الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر " لعبدالله محمد الغذامي من السعودية، وقد صدرت في عام 1985م، أما الدراسة الثالثة فعنوانها: " في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دراسة لقصيدة أمل دنقل، " مقابلة خاصة مع ابن نوح "، وهي لسيد البحراوي من مصر، وقد صدرت عام 1988م [1].

وترتبط فكرة التناص أولا وأخرا بالنص الأدبي، ولذا يبدو أن مفهوم التناص " يطمح في ترسيخ المحاولات لإيجاد " علم النص "، وهو علم جديد بلا شك، لأن موضوعه جديد وهو النص " [2].

إنّ النص عند كريستيفا ليس مجرد خطاب أو قول، بل هو موضوع للكثير من الممارسات السميولوجية التي تعتد بها، على أساس أنها ظاهرة غير لغوية، أي مكونة بفضل اللغة، لكنها غير قابلة للانحسار، فـ " كل نص خاضع منذ البداية لسلطة نصوص أخرى تفرض عليها عالما ما، وتتجلى مقدرة الأديب في تشكيله من هذه النصوص نصا جديدا يحمل بصماته الخاصة " فالنص في بنيته الإنشائية يمثل مجموعة من تناصات، أو حصيلة جملة من عمليات التفاعل بين النصوص التي تدخل في نسيجه [3].

إنّ النص يكون إنتاجا كما ترى كريستيفا من نصوص شكّلها الأدباء، ولكن هذا النص له خصائصه وما يميزه رغم وجود التعالق مع تلك النصوص، وكان مهمة الأديب اللسانية هي التنظيم والربط بين الكلام، الأمر الذي يشكل خطابا جديدا في نسيج متكامل، ويحتاج إلى التحليل والإمساك بحروفه، والكشف عن الدوال فيه، لأن النص في نظرها " ليس مجموعة من الملفوظات النحوية أو اللانحوية، إنه كلٌ ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين مختلف الطبقات الدلالية الحاضرة هنا داخل اللسان والعاملة على تحريك ذاكرته التاريخية، وهذا يعني أنه ممارسة مركبة

---

[1] - انظر: ماضي، شكري عزيز، (2005)، في نظرية الأدب، (ط1)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص: 172.

[2] - ماضي، شكري عزيز، في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص: 173.

[3] - كريستيفا، جوليا، (1991)، علم النص، (ط1)، ت. فريد زاهي، مراجعة: عبدالجليل ناظم، المغرب: دار توبقال للنشر، ص: 13.

يلزم الإمساك بحروفها عبر نظرية للفعل الدال الخصوصي الذي يمارس لعبة داخلها بواسطة اللسان، وبهذا المقدار فقط يكون لعلم النص علاقة ما مع الوصف اللساني "[1].

أما ريفاتير فقد أثرى البحث في التناص من خلال كتابيه " إنتاج النص " عام 1979م، و " دلائليات الشعر " 1982م، والنص عنده مكتفٍ بذاته لا يحتاج إلى الرجوع إلى خارج، ولا يعير انتباها لمرجعية النصوص، إذ يقول: " إن النص لا يدل، وبالتالي لا يفهم عبر الإرجاع إلى واقع حقيقي، وإنما يدل ويفهم عبر الإرجاع إلى ذاته من جهة، وإلى نصوص أخرى من جهة ثانية "، ويصبح مدلول التناص عنده " مجموعة من النصوص التي نجد بينها وبين النص الذي نحن بصدد قراءته قرابة، وهو مجموع النصوص التي نستخرجها من ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين[2].

وإذا كانت كريستيفا ترى في التناص أو التداخل النصي " أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل إلى نصوص أخرى سابقة عليها، أو معاصرة لها "[3]، فميشيل فوكو حين قدّم لمفهوم التناص أكد أنّه " لا وجود لما يتوالد من ذاته، بل من تواجد أصوات متراكمة، متسلسلة ومتتابعة "[4]، وبهذا يتصل التناص بـ " عمليات الامتصاص، والتحويل الجذري أو الجزئي لعديد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض في نسيج النص الأدبي المحدد "[5].

و ترى جوليا كرستيفا أن " كل نص يشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى "[6]، وبما أن النص كما ترى كريستفيا تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وأرى أن " المؤلف لا يخلق كلاما من عنده، بل يستمد الكلام من خبرات متداخلة مع غيره، ودور الشاعر

---

[1] - المرجع نفسه، ص: 14.

[2] - ينظر: باختين، ميخائيل، (1986م)، الماركسية وفلسفة اللغة، (ط1)، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، الدار البيضاء: دار توبقال، ص: 46 – 47.

[3] - رمضان الصيد، علاء الدين، (1996م)، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ص : 108.

[4] - علوش، سعيد، (1984م)، المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء : منشورات المكتبة الجامعية، ص: 123.

[5] - رمضان الصيد، علاء الدين، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 111.

[6] - الزعبي، أحمد، (2000)، التناص نظريا وتطبيقيا، (ط2)، الأردن: مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ص: 12.

(المؤلف) هو التأليف بين العناصر، لأن الكلمة تستدعي الكلمة، والعبارة تستدعي العبارة "[1]، وأشبه ما يكون النص هنا " عبارة عن استشهادات لا توضع بين أقواس بل تبقى مجهولة "[2] وهذه الاستشهادات هي التي يتشكل منها النص، وتبقى مجهولة تحتاج إلى المؤلف الفذّ الذي يشكل هذه العبارات (الاستشهادات)، وتكشف عن مدى اختياره نصا دون غيره من النصوص، وهذا يؤكد القصدية في التناص، ثم يكشف علاقة المؤلف مع النص في حالة التوافق أو الاختلاف، والذي قد يصل أحيانا إلى التمرد على النص المتفاعل معه، وهذا أيضا يحتاج إلى قارئ فذّ، يعيد قراءة هذه العبارات من جديد، ويكشف عن تفاعله مع النصوص.

إنّ جوليا كريستيفا في دراستها (ثورة اللغة الشعرية) تعرف التناص بأنه " التفاعل النصي في نص بعينه"[3]، وهنا يبدو التناص في سياقه تجديدا وتمردا، وأداة شعرية ونقدية، إذ يدخل النص المعاصر في علاقة مع النص القديم أو الجديد، وحين تتداخل النصوص المعاصرة مع نصوص قديمة، فهذا يعني أن النص الحاضر قد يمنح النصوص القديمة تأويلات وتفسيرات جديدة، وهذه العلاقة تختلف في وجوهها من التوليد والمعارضة، والتخالف والتضاد، والإضافة والتداخل، وهو ما يفضي إلى إبداع نص فوق النص، وهنا يبدو أنّ التناص هو تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة، شعراً أو نثراً مع نص القصيدة الأصلي، بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الشاعر[4]، و تكون النصوص مفتوحة على بعضها بعضا، وقد يصبح النص خلاصة لما لا يحصى من النصوص، ويكون مفهوم التناص دالا على وجود نص أصلي في مجال الأدب أو النقد على علاقة بنصوص أخرى، وأن هذه النصوص قد مارست تأثيراً مباشرا أو غير مباشر على النص الأصلي في وقت

---

[1] - الزواهرة، ظاهر، (2008)، اللون ودلالاته في الشعر، الشعر الأردني نموذجا، (ط1)، عمان: دار الحامد، ص: 195.

[2] - اوكان، عمر، (1992)، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، المغرب: افريقيا الشرق، ص: 31.

[3] - شربل داغر، (1997)، التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري، مجلة فصول، العدد (الأول)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 16، ص 127

[4] - انظر: الزعبي، أحمد، التناص نظريا وتطبيقيا، مرجع سابق، ص: 50.

ما [1]، واستدعاء النصوص " بأشكالها المتعددة الدينية والشعرية والتاريخية على أساس وظيفي يجسد التفاعل الخلّاق بين الماضي والحاضر " [2].

وجدير بالذكر أن تعريفات " جوليا كريستيفا " للتناص لا تخلو من قصور، وعدم تحديد دقيق للمصطلح بأبعاده وملامحه التي استقر عليها فيما بعد، وتفاديا لهذا لجأ " رولان بارت " ومن بعده " جيني " كما يقول كاظم جهاد " إلى إعطاء المصطلح حصرية أكثر وتقييده بالتحولات المتبادلة بين نصوص عائدة على نوع بذاته، فيصار إلى الحديث عن تناص شعري وآخر روائي... ألخ " [3].

وحين تناول بارت مفهوم التناص ركز على الشخص المتكلم أو القارئ، والذي يمارس التداخل النصي، وهو هنا يكشف عن أثر الفرد في النصوص المتداخلة؛ لأن التأويل والتحليل لهذه النصوص يعتمد على قدرة الفرد، وعلى مخزونه من التناصات السابقة بالنص الذي يحلله، " أنا أقرأ النص، وهذه الأنا ترجع إلى من يملك توظيفا متكاملا لغويا، ومعلنا عن أيديولوجيا، لتداخل نصي أوسع لثقافته، فـ " الأنا " ليست بريئة أبدا، فهي دائما اختيار من نصوص متداخلة أخرى، ويصبح الشخص " متعددا " ومنفتحا " كالنص الأدبي [4].

وأي نص لا بد من أن يحاكي ويوحي ويؤثر، على حد تعبير بارت ولا فكاك منه؛ وذلك لأن اللغة - الوسيلة التعبيرية عند الشعراء وغيرهم - هي نتاج جماعي، ولذلك لا فكاك من وجود التناص أو التوالد النصي الناتج عن " جملة من الاقتباسات المتوالدة، والمتفاعلة التي امتصت في نص جديد، أو تحولت إلى نص آخر جديد " [5].

---

1 - انظر: حجازي، سمير، (1421هـ)، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، (ط1)، دار الآفاق العربية، ص: 74، و مقال" التناص في الشعر "، محمد عزّام، (1422هـ)، مجلة الموقف الأدبي، ع (368)، دمشق : س 31 رمضان، ص: 31.

2 - ربابعة، موسى، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 7.

3 - جهاد، كاظم (1993)، ادونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، (ط2)، يسبقها ما هو التناص، طبعة جديدة ومنقحة، مصر - القاهرة: مكتبة مدبولي، ص: 36.

4 - بارت، رولان، درس السيمولوجيا، مرجع سابق، ص: 85.

5 - اليافي، نعيم، (1997م)، اطياف الوجه الواحد (دراسات نقدية)، دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص: 83.

وإذ يؤكد " روبرت شولز " بأن التناص يختلف من ناقد لآخر، على أنه اصطلاح يحمل معاني وثيقة الخصوصية، تختلف من ناقد لآخر، أخذ به السيميولوجيون مثل بارت وجينيه، وكريستيفا وريفاتير، والمبدأ العام فيه هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى[1].

و قد لا نستطيع أن نتتبع التجليات المتعددة التي ظهر بها مصطلح التناص، واكتسب من خلالها معاني كثيرة، من جوليا كريستيفا، مرورا بمقولات رولان بارت، وميشيل فوكو، وغيرهم من الباحثين الذين أضافوا أبعادا جديدة لهذا المصطلح في دراساتهم النظرية والتطبيقية، على أن تيفين ساميول ركّز في حديثه عن التناص على مجال عمله التطبيقي، فهو يريد أن نجعل من التناص مفهوما عمليا لا نظريا، بعيدا عن الوقائع النصية والرصد، إذ يقول: " يبحث التناص اليوم في أبرز ظواهر الشبكة والتوافق والتواصل، وفي أن يجعل منها إحدى الآليات الأساس للتواصل الأدبي، بدل الخضوع لنظام قاعدي شديد الصرامة، ويبقى هذا المفهوم غير ثابت، بالقدر الذي لم تعد فيه النظريات تتصارع من أجل الهيمنة، بل راح يتوضح بالقدر الذي بدأ فيه معناه يضيق، وبالقدر الذي أخذ استخدامه النقدي يتغلب على استخدامه النظري الصرف، فإذا ما قبلنا أن نعالج ظواهر وصفها باختين بمصطلحات التعددية الصوتية والحوار، فإن من الممكن أن نحصر التناص في التقرب من الوقائع النصية الدقيقة، والقابلة للرصد، وأن نجعل منه مفهوما نقديا عملياتيا، وأن نضع له تصنيفا"[2].

كما يرتبط التناص بالنصوص المتعالقة بعضها مع بعض، ويسميه محمد مفتاح بـ (التعالق النصي) فيقول: " التناص هو تعالق – الدخول في علاقة – نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة "[3]، إذ لجأ محمد مفتاح إلى استخلاص مقومات التناص من مختلف التعاريف، وهي:

---

[1] - انظر: الغذامي، عبدالله، (1985م)، الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، (ط1)، جدّة – السعودية: النادي الأدبي، ص: 320 – 321، نقلا عنه.

[2] - ساميول، تيفين، (2007م)، التناص ذاكرة الأدب، ترجمة نجيب عزاوي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ص: 26.

[3] - مفتاح، محمد، (1992)، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، (ط3)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص: 121.

- فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.
- ممتص لها يجعلها من عندياته، وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه.
- محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها، ودلالتها أو بهدف تعضيدها [1].

أمّا سعيد يقطين فيستخدم التفاعل النصي بدل التناص، ويعرف النص بأنه " بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية) ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية أو اجتماعية محددة " [2].

إن التفاعل بين النصوص أو تداخلها أو تعالقها هو شكل من أشكال العلاقة مع التراث " إذ يظل التراث معينا ينهل منه الشعراء، إذا ما رأوا أن ذلك يجعل شعرهم أكثر ثراء وخصوبة " [3]، وهذا يعني أن التراث رافد أساسي من روافد الحركة الشعرية المعاصرة.

" ذكر (تي، إس، إليوت) في حديثه عن أثر التناص في الأعمال الأدبية الجديدة " أن الكاتب يدخل لا محالة في علاقة مع التقاليد الموروثة تجعله حين يبدع يترك أثره لا على المستقبل فحسب، وإنما على الماضي أيضا، فيعيد ترتيب العلاقة ما بين الأعمال الأدبية مرة أخرى " [4].

وإليوت يربط بين الموروث والموهبة، ويصبح التناص حسب قوله " علاقة بين الإبداع والتراث " [5].

و قد يكون إبراهيم السعافين في كتابه: " مدرسة الإحياء والتراث، دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر " من أوائل الكتب التي تطرقت

---

1 - مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المرجع السابق، ص: 121.

2 - يقطين، سعيد، (1989م)، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، (ط1)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص: 32.

3 - ربابعة، موسى، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، المرجع سابق، ص: 75.

4 - اليازجي، سعيد، و الرويلي، ميجان، (2000م)، دليل الناقد الأدبي، (ط2)، الدار البيضاء – بيروت، المركز الثقافي العربي، ص: 132.

5 - علي، أحمد يوسف، مصطلح النص في النقد الأدبي، بحث مقدم لمؤتمر النقد الأدبي الخامس، جامعة اليرموك – غريد، 14 – 16 حزيران، 1994م، ص: 66.

إلى موضوع تعالق النصوص بين مرحلتين هما: الإحياء والتراث، وفي الأغراض والمعاني والشكل، إذ تتبع السعافين تأثير القديم في أغراض الإحيائيين تتبعا تطوريا، خاصة الأغراض التي قيل إن الإحيائيين قد جددوا فيها وابتكروها، وكذلك بناء القصيدة الإحيائية وتأثرها ببناء القصيدة القديمة مبينا تأثرها المباشر بالقصيدة القديمة، وقد يكون الكتاب كتابا في التناص نظرا للقضايا التي طرحها السعافين وعالجها فيه.

وهو يقول:" إن الإحيائيين لم يلتزموا عصرا معينا يقرأونه أو يلتزمونه، وإنما وجدناهم يقرأون مختلف العصور دون تمييز، ولا يرجع اختلافهم في التأثير إلا من زاوية أذواقهم الخاصة "[1].

وبيّن السعافين طرقا عدة لتأثير الإحيائيين في معاني الشعر القديم، فهم " يسلكون طرقا عدة تخضع للتطور الزمني، ولشخصية الشاعر الثقافية الفنية، ولتطور الشاعر الفني في آن واحد، كما تخضع لظروف القصيدة نفسها، كالتماثل في المضمون أو الشكل، ويبدو التأثر المباشر عند فئات الإحيائيين جميعا في المعارضات، والتشطير، والتربيع والتخميس والتضمين وغيرها، كما يبدو التاثر في شعر الوسطيين في صور مختلفة منها: أخذ المعنى المباشر مع تحويره تحويرا طفيفا، أخذ معنى بيت الشعر القديم الواحد وتفتيته في أكثر من بيت واحد لإخفاء التأثر، أخذ المعاني القديمة مثل الأماكن والرموز والشيات الصحراوية القديمة، تحوير طفيف يقوم على تحوير الصياغة بحيث يستهدف الزيادة المخلة، نقض المعنى ومخالفته مخالفة واضحة قد يؤدي إلى مغالطة، حصر معنى البيت المأخوذ في الشطر الأول، وتلفيف معنى غائم في الشطر الآخر، نشر المعاني القديمة متقدمة أو متأخرة حينما اتفق ودون مبرر فني، محاولة نفي السرقة باللجوء إلى رصف معنيين لشاعرين مختلفين في بيت واحد، غير أن هذين المعنيين منفصلان، لا يضمهما رابط معنوي واضح "[2].

إن وجوه التعامل مع التراث متعددة، منها: الاقتباس والتضمين، والنص الشعبي العربي، والنص الشعري العربي القديم والنص الأسطوري، والتناص اللوني إن جازت لنا

---

[1] - السعافين، إبراهيم، (1981م)، مدرسة الإحياء والتراث، دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر، (ط4)، بيروت – دار الأندلس، ص: 213.

[2] - انظر: السابق نفسه، ص: 214 – 215.

التسمية، فيصبح التناص في أبسط صوره "أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ماشابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب،بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل "[1]، والقيمة التي يمكن أن يؤديها هذا التناص في النص الشعري، بل تتسع المصادر لتشمل " كل ما تقع عليه عين المبدع أو الشاعر، أو تصل إليه مشاهداته وتجاربه "[2]، وتعتمد تجربة التناص على إلغاء الحدود بين النص والنصوص أو الوقائع أو الشخصيات التي يضمنها الشاعر نصه الجديد، إذ تأتي هذه النصوص موظفة ومذابة في النص فتفتح آفاقا أخرى دينية وأسطورية وأدبية وتاريخية عدة، مما يجعل من النص ملتقى لأكثر من زمن وأكثر من دلالة، ويصبح النص غنيا حافلا بالدلالات والمعاني.

ويبقى السؤال كيف نحدد مواطن التناص في نص ما ؟ وكيف نعرف أن الشاعر قد استثمر هنا بيتا أو أسطورة أو معركة، أو...؟ والجواب يكون في أن تمييز إشارات الشاعر وتلميحاته لنصوص أخرى أمر نسبي؛ لأن ذلك يعتمد على المعرفة، أي معرفة المتلقي، ومدى اتساع ثقافته " فالمعرفة ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي "[3].

ويعتمد التناص على قوة ذاكرة القارئ القرائية، فالمبدع (الشاعر أو الكاتب) لا يشير إلى الجزء المنسوخ؛ وهذا يوجب على القارئ أن يتوقف متأملا من حيث دلالة الجزء، وهذا أيضا يتطلب من القارئ التأويل وما فوق التأويل؛ ليشكل هو نصا جديدا ويثبت به استمرارية التناص، وعدم الفكاك منها، فأصبح التناص وسيلة أدبية، وتقنية حديثة، تتطلب التفاعل العميق مع النصوص المستدعاة للإفادة منها، أي أن الشاعر يمارس التناص بوعي ودراية، فاستحضار القصة القرآنية مثلا " يحقق البعد المعرفي

---

[1] - الزعبي، احمد، (2000)، التناص نظريا وتطبيقيا، (ط1)، إربد - الأردن: مطبعة الكتاني، ص: 9.

[2] - جمافرة، ماجد، (2003)، التناص والتلقي، " دراسات في الشعر العباسي "، (ط1)، الأردن: دار الكندي للنشر والتوزيع، ص: 13.

[3] - مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، مرجع سابق، ص: 123.

للتناص، حين ينقل القارئ إلى أجواء القصة لتبدو مرآة تنعكس على سطحها صورة الواقع بطريقة إحائية غير مباشرة، وهو ما يضفي إلى النص غنى وجمالا فنيا "[1].

فالنص حين ينبثق أو يتداخل أو يتعالق مع نصوص أخرى، فإن هذا لا يعني الاعتماد عليها أو محاكاتها، بل إن التناص يتجسد من خلال المخالفة أو المعارضة مع نصوص أخرى[2].

ومهما يكن فإن الدارسين على اتفاق بأن " التناص شيء لا مناص منه ؛ لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي أي من ذاكرته، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعام، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا "[3].

إنّ التناص لا يحد بزمان أو مكان، لأن الشاعر يطوّف عبر الزمان والمكان، ويستحضر من التراث ما يناسب مضمون نصه، ويتسق مع دلالة ما يريد، ويوظف استحضاره بما يملك من مخزون معرفي وثقافي، ونحن لا نبدع المستقبل إلا في لحظة تتصل جوهريا بالأمس والآن[4]. وهذا يعني أيضا أن ممارسة النص فضاء مفتوح شامل لا نهائي.

إنّه التناص مفهوم جديد كل الجدة، سواء برؤيته الجديدة للنص أو بالفلسفة النقدية التي يستند إليها، وهو إذ يذكر ببعض الآراء (العامة المتناثرة) القائلة بالتداخل والتفاعل (الاقتباس والتضمين، والمعارضة، والسرقات الأدبية، والإشارة، . . . الخ) ؛ فإنه يبتعد عنها شاقا طريقا جديدا تماما[5].

---

[1] - شبانة، ناصر جابر، (2007م)، التناص القرآني في الشعر العماني الحديث، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، مجلد 21 (4)، ص: 1086.

[2] - ماضي، شكري عزيز، في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص: 177.

[3] - مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، مرجع سابق، ص: 123.

[4] - ادونيس، (1983)، زمن الشعر، (ط3)، بيروت: دار العودة، ص: 212.

[5] - ماضي، شكري عزيز، في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص: 187.

الفصل الأول

قضايا التناص وأنواعه وأشكاله وآلياته

- التناص والسرقات
- أقسام التناص وأشكاله
- آليات التناص

* التناص والسرقات

طرح النقاد القدماء قضية السرقات الأدبية، بل لقد انشغلوا بقضية السرقة وعرضوا لها في كثير من مؤلفاتهم، ضمن ما سمّوه " باب السرقات الأدبية " و ألّفوا مصنفات في هذا الباب؛ لما للسرقات الأدبية من أولوية في عنايتهم فدرسوها دراسة مستوفية، وحددوا لها أصولا وقواعد وأغرقوا في تفصيلها وبحثها، ووضعوها في مصطلحات عديدة، وهي متقاربة في الدلالة، منها: الإغارة والسلب، وغيرها من المصطلحات الكثيرة، والحاجة تكمن في معرفة الفوارق بين هذه المصطلحات حين تذوق النص الأدبي وبيان جمالياته.

إن الذي يهم ها هنا هو بيان العلاقة بين التناص والسرقات الأدبية، ومحاولة الكشف عمّا إذا كان التناص هو السرقات؟ أم أن التناص شيء آخر مختلف تماما عن السرقات، وبالطبع لن نسرد جميع أقوال النقاد في ذلك؛ فهي كثيرة، وإنما سنعرض بعضها؛ لتوضيح نظرة هؤلاء النقاد في قضية التناص والسرقات.

ونحن لن نعرض جميع آراء النقاد في قضية السرقات الأدبية والتناص، أو بيان الاتفاق والاختلاف في وجهة نظرهم، فهي وجهات نظر متعددة وكثيرة، وبحثنا هذا يتناول التناص الديني في الشعر العربي المعاصر، وعند مجموعة من الشعراء، فكان لا بد من الحديث بشئ من الاقتضاب في قضايا التناص، وكذلك أنواعه وأشكاله وآلياته، وكان لا بد أيضا من عرض وجهة نظر نقادنا وعلمائنا فيما توصلوا إليه في قضية السرقات الأدبية والتناص، و سنذكر بعضها، ومن وجهة نظر ترتبط بالسرقات والتناص فيما إذا كانا شيئين لمسمى واحد؟ أم هما مختلفان ؟

فمن الذين أشاروا إلى أن السرقات هي التناص طراد الكبيسي، وإذا كان الكبيسي لم يسمها السرقات، فقد وصفها باسم التناص، وهو في ذلك يقول:" إن قدر الشعراء – على ما يبدو – من هذا التاريخ (الجاهلي، أصبح هو التناص) ثم يلمح كثيرا في حديثه إلى أن التناص والسرقات هو شيء واحد، إذ يقول: " ونحن إن كنا لا

ندري متى بدأ التناص أو السرق أو التشاكل في الشعر العربي، لأننا لا نزال لا نعلم شيئا مهما عمّا هو أبعد من الشعر الجاهلي "[1] ويستعين في ذلك ببيت عنترة:

هل غادر الشعراء من متردم................. أم هل عرفت الدار بعد توهم

وعلى هذا النهج سار بشير القمري في أن السرقات هي نفسها التناص، مع اعتبار القدماء أن التناص صناعة يقوم بها الشعراء والنقاد، وللتناص منازل ورتب، إذ يقول:" وإذا كان القدماء من جهة ثانية قد اعتبروا التناص " صناعة " موكلة إلى المبدعين والنقاد والشعراء، في التعامل مع النصوص، وتذوّقها وتفكيكها لمعرفة " أصناف " و " وأقسام " و " ورُتب " و " ومنازل " التناص، ومنها المشترك والمبتذل و "المختص " و "البديع المخترع " [2]. وهنا أكون متفقا مع عبد الباسط مراشدة في أن الكبيسي خلط بين مصطلحي التناص والسرقات، إذ وضعهما دالين على مفهوم نقدي واحد [3].

عرضت فاطمة البريكي للتناص في النقد العربي القديم، وتناولت العديد من القضايا المفصلية للتناص، ومن ذلك عرض آراء بعض النقاد العرب القدماء في السرقات، ومقارنة آرائهم والملامح المشتركة بين آراء عبد القاهر الجرجاني عن السرقات ونظرية التناص، وبيّنت الملامح النظرية للتناص في النقد العربي القديم [4]، وبينت سبب إدراج قضية السرقات في الحديث عن نظرية التناص، ومن هذه الأسباب كما تشير البريكي تذبذب استخدام لفظة (السرقة) عند النقاد العرب القدماء بين دلالة إيجابية وأخرى سلبية، وجعلها النقاد العرب أحد مباحث علم البديع، ونظرة النقاد العرب القدماء الموضوعية إلى السرقات، وتوجيه النقاد العرب القدماء المبدع إلى التحايل في إخفاء المسروق، وربط بعض أصحاب نظرية التناص رأي في السرقات الأدبية شكلا من أشكال التناص [5]، وخرجت بنتائج هامة في هذا السياق إذ إنها تقول:

---

[1] - الكبيسي، طراد، (1987)، التناص في القصيدة العربية الحديثة، الأقلام، ع (11 – 12)، ص: 138.

[2] - القمري، بشير، (1989)، مفهوم التناص بين " الأصل " و " الامتداد "، الفكر العربي المعاصر، ع (60 – 61)، ص: 92.

[3] - انظر: مراشدة، التناص في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 29.

[4] - انظر: البريكي، فاطمة عبد الرحمن، (2003 م)، نظرية التناص في النقد العربي القديم، رسالة دكتوراه، المشرف الدكتور ناصر الدين الأسد، كلية الدراسات العليا – الجامعة الأردنية، كانون أول، ص: 191 و 276.

[5] - انظر: السابق نفسه، ص: 146 – 151.

" يستطيع القارئ في تراثنا النقدي أن يلحظ وجود آراء وأفكار تلتقي إلى حدّ ما تلتقي مع ما يدور الحديث عنه في الساحة النقدية الغربية الحديثة من حضور النصوص في بعض، واتكاء الأدباء على الموروث باختلاف أنواعه سواء أكان دينياً أم أدبياً "[1]، وفي وجود مساحات مشتركة بين الفكرين النقديين العربي القديم والغربي الحديث واضحة في زوايا عدة ومنها التناص.

وبيّنت أن أصل نظرية التناص ونشأتها هي في النقد الغربي الحديث هي نظرية غربية لم تتكيء في أطوار ظهورها ونشأتها على أساس عربي، وعدم معرفة النقد العربي القديم بنظرية التناص بمفهومها المتعارف عليه الآن في النقد الغربي الحديث، مع وجود الاهتمام بحضور نص في نص آخر وأهمية الدور الذي يؤديه هذا الحضور في سبيل دعم العملية الإبداعية، ويتفق النقاد العرب القدماء مع نظرية التناص في فكرة عامة هي أن الكلام يعاد، وأن اللاحق لا بد له أن يكرر كلام السابق، ولا مناص من ذلك لأن الكلمات والمعاني جميعها قد استعملت من قبل، ويكون الإبداع في إعادة استعمال المبدع اللاحق الكلام مع التجديد فيه حتى يخيل إلى سامعه أنه السابق إليه.

كما بيّنت أن لفظة (السرقات) ليست ثابتة في النقد العربي القديم، فقد كانت تطلق على وجود نص في آخر بلفظه أو بمعناه أو بكليهما، سواء أقصد المبدع ذلك أم لم يقصد، وعلى هذا يمكن القول إن نقل المعاني بألفاظها كما هي يعد سرقة، أما الاستعانة بالمعاني دون نقلها نقلاً حرفياً فلا يعد سرقة عند النقاد العرب القدماء، بل كان ينظر إليه على أنه أداة تجويد يستخدمها المبدع الحاذق لرفع المستوى الفني لنصه[2].

فالتذوق والتفكيك والتداخل في باب التناص، في حين تكون السرقة في باب المعاني الخاصة والمخترعة.

وفي علاقة التناص بمصطلحات كالمعارضة والسرقة، يرى محمد مفتاح وهو يقدم تعريفه لمثل هذه المصطلحات في الثقافة الغربية، أنه " مع أن هذه التعاريف

---

[1] - السابق نفسه، ص: 6- 8.

[2] - انظر: البريكي، نظرية التناص، مرجع سابق، ص: 306 – 308.

مكتسبة من مجال الثقافة الغربية فإننا نجد ما يكاد يطابقها في الثقافة العربية ففيها: المعارضة... المناقضة...السرقة " [1].

كما أشار بعض النقاد إلى أن التناص موجود في التراث النقدي العربي القديم، وأن النقاد العرب قد درسوه قديما، ومن هؤلاء كاظم جهاد، الذي يشير إلى أن التناص الذي شغل النقاد الغربيين والحداثيين من النقاد العرب موجود أصلا في تراثنا القديم، ويقول في هذا الطرح: " سنستعرض ظاهرة " التناص " في الأدب والنقد الغربيين، وسيفاجأ القارئ برؤية النقاد وهم يسمعون هنا أوليات درسها العرب وسمّوها على نحو كبير من الدقة منذ قرون " [2].

وربما هذا ما جعل الزعبي يقول: " إن موضوع أو مفهوم التناص ليس جديدا تماما في الدراسات النقدية المعاصرة، كما يرى معظم الباحثين في هذا المجال، وإنما هو موضوع له جذوره في الدراسات النقدية شرقا وغربا بتسميات ومصطلحات أخرى، فالاقتباس والتضمين والاستشهاد والقرينة والتشبيه والمجاز والمعنى، وما شابه ذلك في النقد العربي القديم، هي مسائل أو مصطلحات تدخل ضمن مفهوم التناص في صورته الحديثة " [3].

ويستند الكثير من النقاد إلى قول امرئ القيس " عوجا على الطلل... " ومنهم من يقول إن الفكرة المتضمنة في البيت من وجهة نظرهم، والدالة على التعالق النصي والاحتذاء والمحاكاة، قد صاغها الإمام علي عليه السلام، يقول عبد الملك مرتاض: " جاء علي بن أبي طالب عليه السلام إلى هذه الفكرة فعبّر عنها بأكثر دقة حين قرأ أنه " لولا أن الكلام يعاد لنفد " [4].

---

1 - محمد مفتاح، (1992)، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، (ط3)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص: 121 .

2 - جهاد، كاظم، (1993)، ادونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، (ط2)، يسبقها ما هو التناص، طبعة جديدة ومنقحة، القاهرة: مكتبة مدبولي، ص: 25.

3 - الزعبي، احمد، التناص نظريا وتطبيقيا، مرجع سابق، ص: 15.

4 - مرتاض، عبدالملك، (1998 م)، الكتابة أم حوار النصوص، الموقف الأدبي، دمشق: اتحاد الكتاب العربي، السنة 28، المجلد 28، ع (330)، تشرين أول ص 16 – 17.

أما القسم الآخر فقد أشار إلى أن السرقات والتراث النقدي يختلفان عن التناص، فالتراث النقدي لدينا يختلف في دوافعه الفكرية والفنية والتقنية عن الدوافع الفكرية والفنية والتقنية للتناص [1]، وسنذكر لاحقا رأي خليل الموسى في مقارنته بين السرقات والتناص، إذ لا يرى وجها للتشابه بينهما، وإذا كان التناص فيه الإبداع والابتكار والتجديد، والمفاعلة وخلق نص جديد، فإن السرقة دخلت عند معظم النقاد القدامى في باب الذم والسلب، كما " قد اتخذت السرقة عدة أشكال من بينها التضمين والمعارضة والانتحال والتلفيق ".[2]

فقد أشار محمد بنيس إلى أن التناص غير السرقات، وذلك من خلال قراءة النص الأدبي، فقراءة النص بأسلوب قديم، وقراءته وفق النظرية الجديدة للنقد تبين فارقا بين القراءتين، وذلك لأن " العلاقة الرابطة، والصلات الوثيقة بين النص وغيره من النصوص الأخرى السابقة عليه أو المعاصرة له، تركها الشعراء والنقاد منذ القدم، غير أن القراءة المحدثة للنص سلكت سبيلا مغايرا لما كان سائدا من أساليب القراءة التقليدية لهذه الظاهرة، وعالجتها بوعي متقدم، والمعاصر يحفل بقراءة للنصوص الأخرى، هي بالتأكيد أكثر تعقيدا مما هو معروف في النص القديم ".[3]

ويكون للقراءة أثرها في استقبال النصوص و لا بد من القراءة التي تكشف عن مكونات النص، فـ " ديناميكية القراءة تجعل منها عملا إبداعيا. ومساهمة إنتاجية لكن في نطاق الإستراتيجية النصية الموجهة سلفا " [4]، ثم إن القراءة عمل إبداعي فمن يقرأ نصا ما يعد إنتاجه بطريقة ما وعلى نحو ما. والنص المقروء لا يتكرر. وإلا بطل كونه نصا، إن القراءة فعل سيميائي مولد للاختلاف [5].

---

[1] - انظر: مراشدة، التناص في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 34.

[2] - الجراري، عباس، (1997)، تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب، (ط1)، الرباط: منشورات النادي الجراري، مطبعة الأمنية، اكتوبر، ص: 542.

[3] - بنيس، محمد، (1979)، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، (ط1)، دار العودة، ص: 252.

[4] - محمد، خرماش، (1997)، مفهوم المرجعية وإشكالية التأويل، مجلة الموقف الثقافي عدد (9)، ص: 40.

[5] - انظر: حرب، علي، (1988 – 1989)، في القراءة (قراءة ما لم يقرأ)، مجلة شؤون أدبية، عدد (7 - 8)، الإمارات، ص: 57.

ولو حاولنا أن نتمثل الوجود الأدبي لما لمسناه إلا في حالة التقاء القارئ بالنص، فالأدب إذا هو نص وقارئ، والقراءة هي عملية تقرير مصيري بالنسبة للنص، ومصير النص يتحدد حسب استقبالنا له [1].

فربما ما عرف في النص القديم لا يصل إلى حد النصوص الكاملة، إذ إن الاستدعاء المقترن بالسرقة يكون في الكلمات والجمل البسيطة أكثر مما هو في الفكر الذي يستحضر نصا غائبا كبيرا، وهكذا تكون المحاكاة أيضا، فـ" تتمثل أبسط صور المحاكاة في استدعاء بيت أو شطر بيت، وهو ما انصب عليه اهتمام النقاد القدامى ووضعوا الكثير من مصنفاتهم متسلحين بمهارة حفظهم الموروث الشعري لتتبع هذه الحالة التي اصطلحوا على تسميتها (سرقة) " [2].

وإذا كانت السرقات الأدبية تنظر إلى الكلمة أو البيت أو الشطر، وتحدد موطن السرقة أو التأثر فإن التناص " ينظر إلى النص كاملا والأخذ فيه عنصر يتيح قراءة أجمل للنص فلا حدود بين البيت المأخوذ والنص الحاضر، لأن النص يقوم بعملية هدم البيت المأخوذ وبنائه في نص جديد، فيصبح إشارة إلى نص غائب يثري النص الحاضر " [3].

ومن النقاد الذين أشاروا إلى أن التناص غير السرقات محمد علي مقلد، وهو في طرحه لهذا الموضوع يبين الفارق بين التناص " النص الغائب " والبعد النقدي العربي القديم، فيتجاوز " الأمر هذه المرة المعارضة والمحاكاة والانتحال، وهي ظاهرات عرفت بكثرة في الأدب الكلاسيكي، وفيها كان " النص الغائب " يظهر بسهولة من خلال المظاهر والعناصر الخارجية للنص، أما الظاهرة الجديدة – أي التناص – فالمسألة فيها أكثر تعقيدا، ولا ينحصر التأثر فيها ضمن حدود الوزن والقافية، بل يخترقها

---

[1] – الغذامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص: 75.

[2] – البادي، حصة عبد الله سعيد، (2009)، التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي نموذجا، (ط1)، عمان: دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ص: 26.

[3] – مراشدة، التناص في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 43.

ليتسرّب إلى البنية الداخلية للقصيدة الحديثة، خاصة وأن هذه مهيأة أكثر من القصيدة الكلاسيكية لان تخفي وتذيب المظاهر والعناصر " الغريبة " عنها "[1] .

ولا يرى خليل الموسى وجها للتشابه بين مفهوم السرقة العربي ومفهوم التناص الغربي، إذ يرى أن مفهوم التأثر والتأثير الذي بنيت وفق مبدئه مدرسة الأدب المقارن الفرنسية هو الأقرب إلى مقولة السرقات الأدبية في نقدنا العربي القديم اعتمادا على المبدأ التاريخي الذي يعطي أولوية الفضل للسابق قبل اللاحق[2] .

ويرى خليل الموسى في سعيه للمقارنة بين مفهومي التناص والسرقة وإقامة الفواصل الحدودية بينهما أن هناك ثلاثة فروق أساسية بينهما، أولا على مستوى المنهج: فالسرقة "تعتمد المنهج التاريخي التأثري والسبق الزمني، فاللاحق هو السارق، والأصل الأول هو المبدع والنموذج الأجود" بينما يعتمد التناص على "المنهج الوظيفي ولا يهتم كثيرا بالنص الغائب"، ثانيا على مستوى القيمة: فناقد السرقة الأدبية إنما يسعى لاستنكار عمل السارق وإدانته، في حين أن ناقد التناص يقصد إظهار البعد الإبداعي في الإنتاج، وثالثا على مستوى القصدية: ففي السرقة تكون العملية قصدية واعية بينما في التناص تكون لا واعية "[3]، ولا يشاطر عبد الستار جبر الأسدي خليلَ الموسى في اختلافه الأخير؛ فيرى أن التناص ليس واعيا فقط، بل هناك قسم منه ذو طبيعة قصدية واعية[4]، ومن هنا قسّم بعض النقاد التناص إلى: التناص غير الواعي، والتناص الواعي[5].

وممن عرضوا رأيا آخر في هذا الموضوع ربى الرياعي، إذ ترى أن يحل مصطلح التضمين محل مصطلحي التناص والسرقات، لأنها مصطلحات متساوية في بعدها

---

[1] - مقلد، محمد علي، (1996)، الشعر والصراع الأيديولوجي، (ط1)، بيروت: دار الآداب، ص: 61.

[2] - انظر: الموسى، خليل، (1996م)، التناص والأجناسية في النص الشعري، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع (205)، السنة 26، ايلول ص: 82.

[3] - الموسى، خليل، (التناص والأجناسية) مرجع سابق، ص: 84.

[4] - الأسدي، عبد الستار جبر، (2000 م)، قراءة في الإشكالية النقدية، ما هية التناص، الرافد، ع (31)، مارس، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، ص: 22.

[5] - العاني، شجاع، (1998م)، الليث والخراف المهضومة دراسة في بلاغة التناص الأدبي، مجلة الموقف الثقافي، ع (17)، السنة الثالثة، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ص: 96.

الفكري النقدي عندها، وهي تقول:" لا بد إذن من التفتيش عن مصطلح بديل للتناص بعيدا عن مصطلح السرقات الذي رفضناه واستعضنا عنه بمصطلح التضمين، ولعلّ التضمين بمعناه الواسع وبضمه ألوانا وأشكالا بلاغية كالاقتباس والاهتدام والاصطراف وغيرها هو المصطلح البلاغي الأنسب فعلا ليكون بديلا عن التناص "[1].

لقد تفاوتت الجهود النقدية حول التنظير لمصطلح التناص، واتخذت مسارات متعددة فيه، فمن النقاد العرب من توقف عند القديم ودرس الظاهرة الحديثة " التناص " من وجهة نظر قديمة، وطبّق عليها مفهوماته النقدية، ومنهم من زاوج بين القديم والحديث إذ جعل مفهوم التناص يحوي القديم والجديد، فهو إطار عام يحوي السرقات والتضمين والاقتباس[2].

على أن من النقاد من حاول أن يصحح فكرة السرقات كما فعل الغذامي إذ إن السياق يتداخل عبر الاقتباس فتتحرك الإشارات المكرورة كاسرة لحواجز النصوص وعابرة من نص إلى آخر حاملة معها تاريخ سياقاتها المتعاقبة، فيتمدد معها الموروث الأدبي، وتنشأ من خلال حركتها فكرة (النصوص المتداخلة). ويصبح السياق مطلقا لا تحصره حدود، ومن خلال قصيدة واحدة تستطيع قراءة مئات القصائد، ونجد فيها ما لا يحد من سياقات تحضرها الإشارات المكرورة، هذه نظرة جديدة نصحح بها ما كان الأقدمون يسمونه بالسرقات[3].

ومهما يكن من آراء في هذا الموضوع فإن السرقات والتناص على ما يبدو شيئان مختلفان، إذ يرى شكري ماضي أن التناص يختلف عمّا هو في النقد العربي القديم، ويقول: " إن التناص مفهوم جديد كل الجدة، سواء برؤيته الجديدة للنص أم بالفلسفة النقدية التي يستند إليها، وهو إذ يذكر ببعض الآراء أو الأفكار " القائمة المتناثرة " القائلة بالتداخل والتفاعل (الاقتباس، التضمين، المعارضة، السرقات الأدبية،

---

[1] - الرباعي، ربى عبد القادر، (1997 م)، التضمين في التراث النقدي والبلاغي، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إربد – الأردن، ص: 194.

[2] - مراشدة، عبد الباسط، التناص في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 68.

[3] - الغذامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص: 56.

الإشارة، ... ألخ)، فإنه يبتعد عنها شاقا طريقا جديدا تماما "[1]، إن هذا الطريق هو التناص، ويقول في موضع آخر: " إن التناص لا يرادف – بحال – فكرة السرقات الأدبية "[2].

يمكن القول إن النقاد العرب في نظرهم إلى السرقات الأدبية والتناص قد انقسموا في آرائهم تجاه السرقات والتناص إلى فريقين: الأول يشير إلى أن التناص هو السرقات لا يحيد عنه، بل إن بعض النقاد من هذا الفريق قد سمّوا السرقات تناصا بشكل مباشر، والفريق الثاني من يقول: إن السرقات تختلف بطبيعتها النقدية عن التناص، فالسرقات نشاط مغاير لمفهوم التناص في النقد الحديث[3].

▪ أقسام التناص وأشكاله

يقوم هذا البحث بمعالجة التناص الديني في الشعر العربي المعاصر، وذلك لما تشكله ظاهرة التناص عموما والتناص الديني على وجه الخصوص من أبعاد فنية وجمالية، تكشف عن التفاعل بين النصوص المختلفة، كما تكشف عن أشكال التناص بين النصوص المستدعاة.

إن العمل الأدبي في علائقه وترابطه ربما يشبه شجرة النسب العريقة، والتي تمتد إلى الأعماق كالكائن البشري، وكأنه بذرة خصبة تنتج نصوصا متعددة، وفي تأثره وتأثيره يكون أشبه بالصفات الوراثية التي تنتقل من السالف إلى اللاحق، لأن التناص يدل على وجود نص أصلي في مجال الأدب أو النقد على علاقة بنصوص أخرى، وقد مارست هذه النصوص تأثيرا مباشرا أو غير مباشر على النص الأصلي في وقت معين، فـ " دراسة التناص ليست بأي حال من الأحوال دراسة للمؤثرات أو المصادر أو حتى علاقات التأثر والتأثير بين نصوص وأعمال أدبية معينة...، ولكنها دراسة تطرح شبكتها الرهيفة الفاتنة على محيط أوسع لتشمل كل الممارسات المتراكمة وغير

---

[1] - ماضي، شكري عزيز، (1997م)، من إشكاليات النقد العربي الجديد، (ط1)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص: 172.

[2] - انظر: ماضي، شكري عزيز، (2005)، في نظرية الأدب، (ط1)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ص: 177.

[3] - انظر: مراشدة، عبد الباسط، (2006)، التناص في الشعر العربي الحديث، (السياب ودنقل ودرويش أنموذجا)، (ط1)، عمان – الأردن: دار ورد للنشر والتوزيع، ص: 28.

المعروفة، والأنظمة الإشارية والشفرات الأدبية والموضوعات التي فترت أصولها وغير ذلك من العناصر التي تساهم في إرهاف حدّة العملية الإشارية التي لا تجعل قراءة النص ممكنة فحسب ولكنها تؤدي إلى بلورة أفقه الدلالي والرمزي أيضا "[1]، وتكون النصوص المؤثرة منسجمة ودالة قدر الإمكان على فكرة الشاعر وطرحه وتوظيفه.

أما الاستفادة من النصوص فقد تكون على وجوه مختلفة، كالكتابة عن النص ذاته، أو خلق نص آخر آتٍ من تفاعلنا مع النصوص المقروءة، ومن هنا يختلف تداخل نص مع نصوص سابقة، ويتنوع كذلك في ضوء الاستفادة، وهنا يمكن تتبع أنواع التناص الضروري والاختياري والداخلي والخارجي، وكذلك آليات التناص، وأهمها التداعي بقسميه التراكمي والتقابلي، وغير ذلك إذا قبلنا أن " التناص يختلف من باحث إلى آخر انتشارا وفهما، (بتلازم مع المفهوم الذي يمتلكه الباحث عن النص نفسه) وأنه (التناص) ينتمي عند بعضهم لشعرية توليدية وعند الآخرين إلى جمالية التلقي، وأنه يتموضع عند بعضهم في مركز الفرضية الاجتماعية التاريخية، وعند الأخرين في تأويلية فرويدية أو شبه فرويدية، وأنه يحتل عند بعضهم موقعا بدهيا كل البداهة في أساس مفاهيم النظرية، في حين أنها عند آخرين كثيرين مصطلح خارجي لا يلعب إلا دورا عارضا – إن قبلنا ذلك، فإننا نستطيع القول: إن الكلمة تستعصي على كل إجماع "[2].

وبهذا يكون للتناص أشكال متعددة منها:

1- **التناص القرآني:** ويكون باقتباس الأديب أو الشاعر نصا من القرآن الكريم، بطريقة مباشرة فيذكره كما هو، أو بطريقة غير مباشرة فيحور أو يغير، ثم يوظف ذلك في سياق نصه الجديد.

2- **التناص والتراث الشعبي:** ويكون بمحاكاة اللغة الشعبية والقصص الشعبي، وتوظيف القص الشعبي، والحكايات القديمة، والموروث الشعبي، وما يترك ذلك

---

[1] - حافظ، صبري، (1996م)، افق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ص: 59.

[2] - البقاعي، محمد خير، (1998)، دراسات في النص والتناصية، (ط1)، سوريا - حمص: مركز الإنماء الحضاري، ص: 73.

من أثر في نص الشاعر، إما بجزء من قصة قرآنية، أو عبارة قرآنية يدخلها في سياق نصه.

3- **التناص الوثائقي**: وأكثر ما يكون هذا النوع في النثر دون الشعر، كالسرد والسيرة، فيحاكي النص نصوصاً رسمية كالخطابات، والوثائق، أو أوراقا أخرى كالرسائل الشخصية والإخوانية؛ لتكون نصوصهم أكثر واقعية.

4- **التناص والأسطورة**: وهو نوع من أنواع الاستفادة من التراث، لكن الاختلاف عما سبق من أنواع التناص فيما يخص الأسطورة هي موروث؛ لكنه يوناني، أو غربي، وإن كان هناك بعض الأساطير العربية، إلا أنها قلة مقارنة بالغرب.

يقوم هذا المبحث على تعيين النص المتناص وإرجاعه إلى أصوله ومؤثراته، كما يقوم على تحديد قانون التناص، أي محاولة تصنيف النصوص الشعرية المتناصة مع نصوص أخرى ضمن هذه القوانين المذكورة، وللقارئ طبعا دور فاعل في هذه العملية لما يقوم به من استرجاع ومقارنة وموازنة ورصد ومعاينة ومن ثم " بتأويل المعنى المطلوب وهذا هو الأسلوب الحديث في التأويل، إنه يزيل ويحفر وبينما هو يحفر فإنه يدمر، إنه يحفر خلف النص للعثور على نص فرعي هو النص الحقيقي "[1].

لذلك " فإذا فتشت أشعار الشعراء كلها وجدتها متناسبة، إما تناسبا قريبا أو بعيدا "[2].

هناك مرجعيات كثيرة ومتنوعة تتكئ عليها النصوص الشعرية التي ندرسها منها: المرجعية الدينية والأدبية والإيديولوجية والأسطورية والشعبية والتاريخية وغيرها والنصوص الشعرية غالبا ما تستغل هذه المرجعيات في تكوينها البنائي والمضمون ويسمى التناص، بالتناص الخارجي[3]، ومن الأقسام:

---

[1] - سونتاغ، سوزان، (1992)، ضد التأويل، ت: باقر جاسم محمد، مجلة الثقافة الأجنبية، عدد (3)، ص: 67.

[2] - ابن طباطبا العلوي، محمد بن احمد، (1982م)، عيار الشعر، (ط1)، شرح تحقيق: عباس عبدالستار، مراجعة: نعيم زرزور، بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية، ص: 81.

[3] - ناهم، احمد، (2004) التناص في شعر الرواد، (ط1)، بغداد: دائرة الشؤون الثقافية العامة، ص: 42، 43.

الاجترار:

الاجترار هو تكرار للنص الغائب من دون تغيير أو تحوير وهذا القانون يسهم في مسخ النص الغائب لأنه لم يطوره ولم يحاوره واكتفى بإعادته كما هو أو مع إجراء تغيير طفيف لا يمس جوهره بسوء، بسبب من نظرة التقديس والاحترام لبعض النصوص والمرجعيات، لا سيما الدينية والأسطورية منها من جهة، ومن جهة أخرى فقد يعود الأمر إلى ضعف المقدرة الفنية والإبداعية لدى الذات المبدعة في تجاوز هذه النصوص شكلا ومضمونا، إذ تبقى النصوص الجديدة أسيرة لتلك النصوص السابقة [1] " إذ يتعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني لا قدرة له على اعتبار النص إبداعا لا نهائيا، فساد تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية في انفصالها عن البنية العامة للنص، حركة وسيرورة، وكانت النتيجة أن أصبح النص الغائب أنموذجا جامدا تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوني " [2].

الامتصاص:

" والامتصاص مرحلة أعلى من قراءة النص الغائب، وهو القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته، فيتعامل وإياه كحركة وتحوّل لا ينفيان الأصل، بل يسهمان في استمراره كجوهر قابل للتجديد، ومعنى هذا أن الامتصاص لا يجمّد النص الغائب ولا ينقده، بل إنه يعيد صياغته فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها، وبذلك يستمر النص الغائب غير ممحو، ويحيا بدل أن يموت " [3].

وتبقى هذه النصوص متتالية حيّة معتمدة على نصوص سابقة متشابكة، لا تأتي من ذاتها، ولذلك يؤكد ميشيل فوكو في تقديمه لمفهوم التناص على أنه لا وجود مما يتولد من ذاته بل من تواجد أصوات متراكمة متسلسلة ومتتابعة، وهكذا فإن التناص

---

1 - المرجع السابق، ص: 43.

2 - بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مرجع سابق، ص: 253.

3 - انظر: بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، المرجع السابق، ص: 253.

يتصل بعمليات الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي بعديد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض في نسيج النص الأدبي المحدد [1].

الحوار:

فهو المرحلة الأعمق وظيفيا والدالة على مفهوم التناص " النص الغائب "، والحوار أكثر من الامتصاص في قراءة النص الغائب، فالحوار " أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب، إذ يعتمد النص المؤسس على أرضية عملية صلبة، وتحطيم مظاهر الاستلاب، و " الحوارية (Dialogism) هي علاقة تقوم بين نصوص منطوقة في التبادل الشعري، تدخل كل وحدتين ضمن الكلام المنطوق توضعان جنباً إلى جنب على صعيد المعنى، في علاقة حوارية " [2]، ومهما كان نوعه وشكله وحجمه، ولا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر أو الكاتب، لا يتأمل هذا النص، وإنما يغيّر ويغيّر في القديم أسسه اللاهوتية، ويعري في الحديث قناعاته التبريرية والمثالية، وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية لا علاقة لها بالنقد مفهوما عقلانيا خالصا، أو نزعة فوضوية عدمية " [3].

إنّ قراءة الحوار تعتمد على البنى القديمة، بما فيها من دلالات ثابتة، وهدم النص الحديث، وهذا الهدم يشكل فاعلية بين النص القديم والحديث، وهو ما يمكن وصفه بالدمج، كما يكون القائم الجديد من هذه العملية هو الحوار الأكثر قدرة في قراءة النص الغائب.

فالحوار تغيير للنص الغائب، وقلبه وتحويله بقصد قناعة راسخة في عدم محدودية الإبداع، ومحاولة لكسر الجمود الذي قد يغلف الأشكال والثيمات، والكتابة في الجديد وتناسي الاعتبارات الدينية، والعرفية والأخلاقية، والخوض في

---

[1] - انظر: مفيد نجم، (1997 م)، التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران، الموقف الأدبي، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ع (317- 318)، السنة 27، أيلول، تشرين أول، 1997، ص: 47.

[2] - انظر: باختين، ميخائيل، (1985م)، مسألة النص، الفكر العربي المعاصر، ع (36)، ص: 48.

[3] - محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مرجع سابق، ص: 253.

المسكوت عنه؛ لضرورة الأدب لمثل هذه الحالة الصحية في الإبداع، والانفتاح نحو فضاءات نصية جديدة، كان قانون الحوار[1].

والحوار أو القلب أو العكس (Interrersion) أو التناص العكسي [2]، كما أن التحول أو القلب (الحوار) يمثل أعلى قيم التناص، أو ما يسمى شعرية التناص للنص الجديد [3]، وهو الصيغة الأكثر شيوعا في التناص وخصوصا في المحاكاة الساخرة لما فيه من عمل للتضاد يذهب عكس الخطابات الأصلية المستدخلة في علاقة تناصية [4].

وترى كريستيفا أن " هناك ثلاثة أنماط للحوار بين المقاطع الشعرية والنصوص الملموسة والقريبة من صيغتها الأصلية " [5].

وهذه الأنماط كما تراها كريستيفا هي:

1- النفي الكلي.

2- النفي التوازي .

3- النفي الجزئي [6]، وهذا النوع من قوانين التناص يحدث شعرية واضحة في النصوص لما له من تحوير وتطوير وقلب وتحويل، وهو القانون الذي يسهم في إعطاء النص شعرية عالية [7].

لقد ذكرنا في بداية هذا البحث أن تعريف النص الأدبي لم يكن أمرا متفقا عليه، وقد عرضنا بعض آراء النقاد في تعريفاتهم للنص الأدبي، وهذا الاختلاف في

---

[1] - ناهم، أحمد، التناص في شعر الرواد، مرجع سابق، ص: 56.

[2] - محمد مفتاح، (1994م)، التلقي والتأويل (مقاربة نسقية)، (ط1)، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص: 188

[3] - ناهم، أحمد، التناص في شعر الرواد، مرجع سابق، ص: 64.

[4] - كاظم جهاد، ادونيس منتحلا، مرجع سابق، ص: 55.

[5] - كريستيفا، جوليا، (1991)، علم النص، (ط1)، ت. فريد زاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، المغرب: دار توبقال للنشر، ص: 73.

[6] - جوليا كريستيفا، علم النص، مرجع سابق، ص: 55.

[7] - ناهم، أحمد، التناص في شعر الرواد، مرجع سابق، ص: 60.

تعريف النص الأدبي كان له الأثر الواضح في التناص، والذي انعكس على تعريف التناص ومن ثم بيان أقسام التناص، فتباينت أقسام التناص تبعا لوجهات نظر النقاد، إذ تعددت وجهات نظر النقاد في معرفة النص والتناص، وكيفيات التناص التي أوردها محمد مفتاح بناء على تعدد وجهات النظر في معرفة النص والتناص، وهذه الكيفيات ثلاث هي: المعارضة والمعارضة الساخرة والسرقة، و " المعارضة تعني – أن عملا أدبيا يحاكي فيه مؤلفه كيفية كتابة " معلم " فيه أو أسلوبه ليقتدي بهما، ... والمعارضة الساخرة، أي التقليد الهزلي أو قلب الوظيفة بحيث يصير الخطاب الجدي هزليا، والهزلي جديا، ... والمدح ذمّا والذّم مدحا ... والسرقة وتعني النقل والاقتراض والمحاكاة... " مع إخفاء المسروق " [1].

وإن كانت هذه التعاريف مقتبسة من مجال الثقافة الغربية فإن لها ما يكاد يطابقها في الثقافة العربية من:

المعارضة التي تدل لغويا على المحاكاة والمحاذاة في السير، ولكن هناك معنى عاما بجانب هذا المعنى الخاص، وهو محاكاة أي صنع وأي فعل؟ وهذا المعنى الماصدقي هو الذي سوّغ إطلاق النقاد العرب على المحاكاة الشعرية اسم المعارضة.أما المناقضة فتعني أحيانا المخالفة، واتخاذ كل من المؤلفين طريقه سائرين وجها لوجه إلى أن يلتقيا في نقطة، وهذا المعنى نقله العرب إلى النقيضة، في حين أفاض النقاد العرب بالسرقة، فذكروا أنواعها وأجناسها... [2]

لقد سعى كثير من النقاد المعاصرين إلى وضع التناص في تقسيمات ثنائية وثلاثية لتحديد أبعاده والإلمام بطرائقه، ومن التقسيمات الثلاثية للتناص ما قام به كل من كريستفا وجان لوي هودبين بملاحظتهما أن للتناص أو لإعادة كتابة النص الغائب ثلاثة قوانين هي:

1- الاجترار: عملية إعادة كتابة النص الغائب بوعي سكوني وتمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية.

---

[1] - مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص: 121.

[2] - انظر: المرجع السابق، ص: 122.

2- الامتصاص: عملية إعادة كتابة النص الغائب وفق حاضر النص الجديد؛ ليصبح استمرارا له متعاملا معه بمستوى حركي وتحولي.

3 - الحوار: عملية تغيير النص الغائب ونفي قدسيته في العمليات السابقة، بينما حصر جينيت في كتابه استراتيجية الشكل التناص في ثلاثة أصناف وهي:

1 - التحقيق: إنجاز معنى أو مضمون كان في تراث النصوص السابقة بشكل وعدا.

2 - التحويل: أخذ معنى والذهاب به إلى أبعد مما هو عليه

3 - الخرق: التجاوز على معنى ما والتضاد والتناقض معه [1].

قسّم محمد مفتاح التناص قسمين هما : التناص الداخلي والتناص الخارجي، ويعني بالتناص الداخلي " أن الشاعر قد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها، فنصوصه يفسّر بعضها بعضا، وتضمن الانسجام فيما بينها، أو تعكس تناصا لديه إذ ما تغير رأيه "، ... أما التناص الخارجي فهو أن يمتص الشاعر نصوص غيره أو يحاورها أو يتجاوزها في حيّز زماني وتاريخي معين [2]، وهذا ما رآه شجاع العاني فهو يرى أن هناك تناصا داخليا يعيد فيه الكاتب إنتاج ما سبق أن كتبه، وتناصا خارجيا يعيد فيه إنتاج ما أنتجه غيره [3].

كما جعل محمد مفتاح التناص في قسمين آخرين أيضا، وذلك من خلال علاقة المتلقي بالنص المتداخل، والقسمان هما التناص الاعتباطي والتناص الواجب، فالتناص " إما أن يكون اعتباطيا يعتمد في دراسته على ذاكرة المتلقي، وإما أن يكون واجبا يوجه المتلقي نحو مظانه " [4]، وأضاف إلى القسمين وظيفة ثالثة " إما أن يكون معارضة مقتدية أو ساخرة أو مزيجا بينهما، وسواء ارتكز الباحث في دراسته على الذاكرة أو على المؤشرات، ومهما كان نوعه فإنه ليس مجرد عملية لغوية مجانية، وإنما له

---

1 - انظر: بنيس، محمد، (1985م)، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، (ط2)، بيروت، الدار البيضاء: دار التنوير للطباعة والنشر، ص : 253.

2 - انظر: مفتاح، محمد، (1992)، تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص: 125.

3 - لعاني، شجاع، (الليث والخراف المهضومة دراسة في بلاغة التناص الأدبي) مرجع سابق، ص: 83 – 84.

4 - مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص:131.

وظائف متعددة تختلف أهمية وتأثيرا بحسب مواقف المتناص ومقاصده " [1]، وهو هنا يركز على القصدية في التناص.

كما اشتهر تقسيم ثنائي للتناص هو:

1- الظاهر أو الصريح

2- المستتر، لكن شجاع العاني زاد عليه قسما ثالثا وهو:

3- نصف المستتر والذي يعني " النوع الذي يلمح له المؤلف تلميحا لا تصريحا، وغالبا ما يتم هذا التلميح في عنوانات النصوص وبطريقة مموهة [2]، ولكنه يعود إلى الرؤيا الثنائية التي يلاحظها في طبيعة التناص، وهو تقسيم التناص إلى تناص داخلي و تناص خارجي كما تقدّم.

وقسّم سعيد يقطين التناص إلى نوعين هما: التناص العام وهو علاقة نص الكاتب بنصوص غيره من الكتّاب، والتناص الخاص وهو علاقة نصوص الكاتب بعضها ببعض [3].

كما يحدد سعيد يقطين شكلين للتفاعل النصي هما: التفاعل النصي الخاص، إذ يقيم نص ما علاقة مع نص آخر محدد تبرز هذه العلاقة بينهما على صعيد الجنس والنمط معا، ثم التفاعل النصي العام، إذ يكشف فيما يقيمه نص ما من (علاقات) مع نصوص أخرى مع ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنوع والنمط [4].

وهذا التقسيم الذي جاء به سعيد يقطين يحيل إلى أقسام (أنواع) التناص الخارجي والمرحلي والذاتي، والتناص الخارجي في قوانين التناص هو أن يتناص النص مع مرجعيات شعرية وأدبية ودينية، ... و التناص المرحلي، وهو التناص الحاصل بين جيل واحد ومرحلة زمنية واحدة، ويقع هذا التناص كثيرا وذلك لأسباب عدة منها

---

1 - السابق نفسه، ص:132.

2 - العاني، شجاع، (الليث والخراف المهضومة دراسة في بلاغة التناص الأدبي)، مرجع سابق، ص: 96.

3 - انظر: يقطين، سعيد، (1989م)، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، (ط1)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ص: 95.

4 - انظر: يقطين، سعيد، (1992)، الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، (ط1)، بيروت، الدار البيضاء، ص: 17 – 18.

تقارب الحياة الاجتماعية والثقافية لدى نفر من المبدعين وقد يكون الأمر عائدا إلى مسألة الانتماء إلى حزب أو جماعة أدبية واحدة، فضلا عن وحدة اللغة والميراث.

ونعني بالتناص الذاتي: تناص الشاعر مع نفسه (نصوصه) السابقة ويتم هذا التناص بالاجترار، والامتصاص، والحوار)، وهي قانون التناص، فثمة نصوص تجتر نصوصا أخرى، أو تمتصها أو تحاورها [1].

وينظر العاني إلى التناص من زاوية أخرى تحيله إلى فرعين هما: التناص غير الواعي، والتناص الواعي، ويعتبر الأول هو المهيمن على النصوص أكثر من الثاني، فيضفي بعدا نفسيا في عملية إنتاج النصوص [2].

إنّ التقسيم الأساسي الأولي للتناص هو الذي يمنحه بعدين تفريقيين من حيث الطبيعة الإجرائية هو معيار القصدية إلى تناص واعٍ وتناص لا واعٍ، فلا زال الكثير من النقاد المعاصرين يعتقدون أن التناص ذو طبيعة لا واعية فقط لأنه نتاج القراءة الأثرية المطموسة في أعماق الكاتب، يقول عبد الملك مرتاض: " التناص هو الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس أو يضمن ألفاظا وأفكارا كان التهمها في وقت سابق ما دون وعي صريح بهذا الأخذ المتسلط عليه من مجاهل ذاكرته ومتاهات وعيه " [3].

يظهر التناص عند مفيد نجم في بعدين فنيين: يسميهما تناص الخفاء وتناص التجلي، إلا أنه لم يوضح هذين المصطلحين التجلي والخفاء " وللتناص أشكال مختلفة، فهناك التناص الديني أو التراثي أو الأسطوري أو الشعري، فالنص الشعري مهما كان ليس وليد ذاته إلا من خلال الرؤى الفكرية والجمالية، والتوظيف البلاغي – البياني الذي يمكن أن يمارس النص الجديد، أو ينشئ ذاته من خلاله " [4].

ونرى عادل البياتي يعرض التناص ضمن أقسام عديدة، إذ يقول:" فلدينا تناص قصيدة، وهو تناص كلي، وتناص مقطوعة، وهو تناص جزئي، وتناص بيت أو

---

[1] - انظر: ناهم، أحمد، التناص في شعر الرواد، مرجع سابق، ص: 61- 64.

[2] - العاني، شجاع، (الليث والخراف المهضومة دراسة في بلاغة التناص الأدبي)، مرجع سابق، ص: 96.

[3] - الموسى، خليل، (التناص والأجناسية)' مرجع سابق: 83، 84.

[4] - نجم، مفيد، (1997 م)، التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران، الموقف الأدبي، دمشق: اتحاد الكتّاب العرب، ع (317- 318)، السنة 27، أيلول، تشرين اول 1997، ص: 47.

شطره، أو جزء منه، ويدخل كله في باب التناص اللفظي، والتناص المعنوي، والتناص الظاهر والتناص الخفي، ولفظة التناص تلغي مصطلح السرقات كما أراه الآن، والتقسيم إلى ظاهر وكلي وجزئي ومفرد يختزل عشرات المصطلحات الفرعية – ثم يبين أن البناء الفني للقصيدة العربية قبل الإسلام – أي القصيدة الجاهلية – هو تناص فيقول: " والبناء الفني للقصيدة العربية قبل الإسلام هو بحد ذاته تناص، ونحن نعلم أن نظام القصيدة مؤلف من مقدمة طللية غزلية أو غيرها ورحلة وصراع، ... والجزئي قد يكون مكونا من صورة تجمع بين النصين أو ربما الاشتراك اللفظي "[1] .

والتناص نمطان عند رجاء عيد، نمط يكون فيه توظيف المادة الداخلة في التناص كما هي دون تغيير فيها، في حين يكون النمط الثاني خاضعا للتحوير والتغيير عمّا هو عليه النص الأصلي " إن انتزاع القول المضمّن من سياقه كما في نماذج متعددة – تراثية ومعاصرة – لا يشكل تناصا له خطره، حين يراد استشهادا مجانبا أو تداعيا ذهنيا حين يظل كلاهما لصقا إضافيا، أو وشيا تزيينيا... ومن ثم تختلف – بالضرورة – قيمة هذا الشكل التناصي، وتتعدد – كما أشرنا – مهامه، ومن ثم أثره وتأثيره، فقد يرد سلبا ونفيا لحكم قولية في نص قديم – ويعمد الشاعر هنا إلى نقضها بما يوائم سياق نصه [2].

" فالتناص نمطان: الأول مجاني لاقيمة له، وهو أن تنقل المادة المتناصة كما هي دون توظيف فني لها، والثاني أن يستشعر الشاعر أو الكاتب هذه المادة، بأن يبدل فيها من خلال توظيفها في نصه توظيفا يجعلها تتهدم من بنيتها في نصها المرجع لتبني بناء جديدا في النص الحاضر أو الموظف فيه "[3].

ويقسم أحمد الزعبي التناص إلى قسمين هما: الاقتباس والتضمين، والتناص عنده في أبسط صوره " أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي

---

[1] - انظر: البياتي، عادل، (1991)، ابنية التنصيص والخفية في الشعر – قبل الإسلام –، آداب المستنصرية، ع (20 - 21)، ص: 50 - 59.

[2] - عيد، رجاء، (1995 م)، النص والتناص، علامات، ج 18، م5، ص: 186- 187.

[3] - مراشدة، التناص في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص 63.

لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي، وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل " [1].

فالاقتباس والتضمين كما يشير الزعبي ضمن التناص المباشر، أو تناص التجلي، وهذا التناص المباشر عملية واعية تقوم بامتصاص وتحويل نصوص متداخلة ومتفاعلة إلى النص.

و التناص المباشر وأهم نماذجه: هوالتناص التاريخي، ويقصد به تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلي، وتبدو مناسبة ومنسجمة لدى المؤلف مع السياق الشعري أو الحدث الذي يرصده ويسرده، وتؤدي غرضا فكريا أو فنيا أو كليهما، والتناص الديني بمعنى تداخل نصوص دينية مختارة – عن طريق الاقتباس والتضمين مع القرآن الكريم، أو الحديث الشريف أو الخطب أو الأخبار الدينية، ... – بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الشعري وتؤدي غرضا فكريا أو، فنيا أو كليهما، والتناص الأدبي وهو تداخل نصوص أدبية قديمة وحديثة، شعرا أو نثرا مع نص أصلي، بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسدها في شعره، وتناص الأدب الشعبي بأمثاله وأقواله وأغانية وأساطيره [2].

ثم يشير الزعبي إلى التناص غير المباشر، أو تناص الخفاء، و يشكل الجزء الثاني من التناص أو من نماذج التناص، إذ يستنتج استنتاجا، ويستنبط استنباطا من النص، ويدعوه بتناص الأفكار أو المقروء الثقافي أو الذاكرة التاريخية التي تستحضر تناصاتها بروحها أو بمعناها لا بحرفيتها أو لغتها أو نسبتها إلى أصحابها، وهو يعني اقتباس النص بلغته التي ورد بها مثل آيات القرآن الكريم، ويدخل ضمن التناص المباشر عنده تناص اللغة والأسلوب [3].

---

[1] - الزعبي، أحمد، التناص نظريا وتطبيقيا، مرجع سابق، ص: 9.

[2] - انظر: الزعبي، أحمد، (1995م)، الشاعر الغاضب (محمود درويش) دلالات اللغة وإشاراتها وإحالاتها، (ط1) الأردن – إربد : مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية، إربد – الأردن: ودار الكندي للنشر والتوزيع، ص: 11، 17، 26، 35.

[3] - انظر: الزعبي، أحمد، التناص نظريا وتطبيقيا، مرجع سابق، ص: 9.

وينضوي تحت لواء التناص غير المباشر التلميح والتلويح والايماء والرمز، ... ويقوم على اعتماد الأديب استنتاج أفكار معينة من النص المتداخل يومئ بها ويرمز إليها في نصه الجديد.

ويستطرد الزعبي حديثه في أقسام التناص وأشكاله – وهي متعددة تخدم ما يطرحه الشاعر في مواقفه المختلفة من النص الأصلي أو المرجع، والتناص " نصوص سابقة تستحضر في النص الحاضر لوظيفة معنوية أو فنية أو أسلوبية، وقد تكون هذه النصوص تاريخية أو دينية أو أدبية أو أسطورية تعمق رؤية الكاتب وتدعم طروحاته ومواقفه في النص الحالي، وقد يكون التناص أسلوبيا أو بنائيا أو إيقاعيا مثل توظيف الأسلوب القرآني أو اللغة الصوفية، أو بنية الحكاية في ألف ليلة وليلة "[1].

ويقدّم شكري الماضي التناص في نقاط، تهدف إلى محاولة التوصل إلى روح المفهوم وتمايزه، إذ أي نص محكوم حتما بالتناص (أي التداخل مع نصوص أخرى)، والنص يتوالد عن نصوص أخرى (أي أن المرجعية الوحيدة للنص هي النصوص)، وهو لا يعتمد على النصوص من خلال المحاكاة أو الاعتماد عليها، بل إن التناص يتجسد من خلال المخالفة أو المعارضة أو التنافس مع نصوص أخرى، وهو لا يتدخل مع نصوص قديمة فحسب بل مع معارضة، وإن النص يأخذ ويعطي في آن واحد، وبالتالي فإن النص الآتي قد يمنح النصوص القديمة " تفسيرات " جديدة، كما يتحدد التناص من خلال الاستدعاء والتحويل، مما يجعل لغة التناص تتشكل من استدعاءات خارج نصية يتم إدماجها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد، واستنادا لمفهومي الاستدعاء والتحويل لا تكون لغة العمل الأدبي لغة تواصل، بل لغة إنتاجية منفتحة على " مراجع " خارج نصية (نصوص أدبية، فكرية، دينية، فنية، أيديولوجية..إلخ)، فالنص وفق مفهوم التناص بلا حدود، فهو حيوي ديناميكي متجدد متغير[2].

ويقسّم تركي المغيض التناص إلى عدة أقسام يضمها ويحتويها الاقتباس والتضمين إذ يقول: " وتجدر الإشارة هنا إلى أن كلا من الاقتباس والتضمين يحتويان

---

[1] - الزعبي، أحمد، الشاعر الغاضب (محمود درويش)، مرجع سابق، ص: 60.

[2] - انظر: ماضي، شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ص: 176- 178.، وكتابه: من إشكاليات النقد العربي الحديث (1997)، ص: 160 – 161.

على مفهوم التناص الذي يحدد تداخل النص الشعري مع النصوص الأخرى، وأيا كانت الأراء التي تعرف النص وتبين علاقاته مع النصوص الأخرى، فإن أغلب مفاهيمها تدورحول:

أ - النص حضور صريح لنص أدبي داخل نص آخر

ب - الحوارية بين النصوص الأخرى

ج - المعارضة

د - المناقضة

هـ - السرقة

و- الاقتباس والتمثيل والمواردة والعنوان

ز- التضمين أو الاسترفاد والاستدعاء [1].

وممن عرض لأقسام التناص، وتناولها بالعرض والتحليل محمد بنيس، فقد قسّم التناص في كتابه " ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب " إلى: الاجترار والامتصاص والحوار، وهذه الأقسام تشكل وعي الشاعر حين يستدعي النصوص الشعرية الغائبة، فقد " ساد الاجترار في عصور الانحطاط على الأخص، حين تعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني لا قدرة له على اعتبار النص إبداعا لا نهائيا، فساد بذلك تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية في انفصالها عن البنية العامة للنص كحركة وسيرورة، وكانت النتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجا جامدا، تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوني " [2]، وكأنه يشير إلى أن النص الحاضر لا يتفاعل مع النص الغائب، بل إنه يتعامل معه على أنه نص طارئ عليه أو دخيل.

---

[1] - المفيض، تركي، (1991 م)، التناص في معارضات البارودي، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مجلد 9، عدد (2) ص: 118.

[2] - بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، مرجع سابق، ص: 253.

وهنا أيضا نحدد الدراسة في نوع واحد من أنواع التناص – التناص الديني - كما سنقف عند حدود أبرز استخدامات الشعراء للتناص الديني، وقد ظهر جليا من خلال توظيف ظاهرتين، وهما: ظاهرة الاقتباس، وظاهرة التضمين.

▪ آليات التناص

إن مصطلح التناص شغل النقاد والباحثين، ولم يكن بينهم إجماع على مصطلح واحد موحد متفق عليه؛ وذلك عائد للمرجعيات والمدارس النقدية المختلفة التي اهتمت بهذا المصطلح، إذ كثرت الدراسات النقدية في هذا المضمار، فكان " من الصعب جدا الوصول إلى تعريف نهائي لمفهوم التناص، بسبب بنائه أصلا على مبدأ تعددية المعاني"[1]، بل لقد خلط الكثير بين التناص مصطلحا وظاهرة ومنهجا، في حين تعامل مع التناص بعض النقاد بدراية وتمحيص، كي لا يقع في دائرة التشويش.

لقد ظهر مصطلح التناص حديثا في تاريخ النقد الأدبي في منتصف الستينات من القرن الماضي، واتخذ مسميات عدة، ودمجته كريستيفا مع كلمة أخرى هي Idéologème، وتعني لديها " عينة تركيبية تدخل في تنظيم نصي معطى بالتعبير المتضمن فيه، أو الذي يحيل إليه " وبهذا يكون التناص في نظرها هو " التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى "[2]، وقد شاع تعريفها المحدد للتناص باعتباره التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة[3]، التناص بمصطلحات منها: التداخل النصي، والتفاعل النصي، والنصية والنصوصية.

وفي محاولات الباحثين تعريف التناص بصورة أكثر تحديدا مثل " أريفي: لورانت، رفاتير، ... " وغيرهم ظلت تعريفاتهم مع اختلافاتها تحوم حول النقطة الجوهرية التي قدمتها كرستيفا، والمتعلقة بإنتاج النص وعلاقته مع النصوص التي سبقته، ولذلك فإن محمد مفتاح في كتابه " تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص " حاول

---

[1] - عزيز توما، (2000 م)، مفهوم التناص في الخطاب الشعري المعاصر، الرافد، ع (31)، مارس، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، ص: 21.

[2] - خمري، حسين، (1987م)، (إنتاج معرفة النص)، مجلة دراسات عربية، ع (11 – 12)، 23 تشرين أول، بيروت، ص: 102.

[3] - العاني، شجاع، (1998م)، الليث والخراف المهضومة دراسة في بلاغة التناص الأدبي، مجلة الموقف الثقافي، ع (17)، السنة الثالثة، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ص: 84.

استخلاص مقومات التناص على شكل نقاط، من خلال التعاريف المختلفة، إذ يرى أن هذه التعاريف لم تصغ تعريفا جامعا للتناص [1].

إن باختين يستخدم مصطلح الحوارية بدلا من التناص " للدلالة على العلاقة بين أي تعبير والتعبيرات الأخرى " [2]، أما نورثروب فراي فقد سعى إلى نبذ أي تاريخ إلا تاريخ الأدب، والأعمال الأدبية عنده "مصنوعة من أعمال أدبية أخرى " [3].

هذا ربما يجعلنا نتعامل مع التناص باعتباره ظاهرة قديمة شهدها تاريخ الحقل الأدبي، ولا مفر منه للنصوص في المستقبل، بل ربما يكون التناص شرطا من شروط الإنتاج الأساسية للعمل الأدبي، وقد أكد عبد الملك مرتاض أن " تبادل التأثر والعلاقات بين نص أدبي ما ونصوص أدبية أخرى " فكرة عرفها النقد العربي القديم تحت باب السرقات الشعرية، و التناص عنده هو "حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر لإنتاج نص لاحق " [4].

إن النقد المعاصر لم يتوقف عند حدود المصطلح الحديث والظاهرة القديمة، بل سعى إلى تحويل التناص إلى طريقة أو منهج إجرائي له أدوات علمية تستند إلى عدة عمليات إجرائية بينها خليل الموسى " وهي: "الاستدعاء القصدي أو اللاقصدي التغايري أو التوافقي، والامتصاص الإسفنجي الموظف، والتداخل، والتحويل " [5].

إن هذه العمليات تناولها محمد مفتاح بالتفصيل وسمّاها آليات التناص كالتداعي بقسميه التراكمي، والتقابلي وبتفرعاته كالتمطيط بأشكاله المختلفة والتي من أهمها: الأناكرام (الجناس بالقلب والتصحيف)، الباكرام (الكلمة - المحور)، وكالشرح والاستعارة والتكرار، ثم الإيجاز المضاد للتمطيط " [6].

---

1 - انظر: مفتاح، محمد، (1992)، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، السابق، ص: 121.

2 - انظر: تودوروف، (1992م)، (المبدأ الحواري)، (ط1)، بغداد، ترجمة: فخري صالح، ص: 82 – 85.

3 - انظر: تيري إيجلتن، (1992م)، (مقدمة في النظرية الأدبية)، ترجمة: إبراهيم العلي، دار الشؤون الثقافية، ص: 102.

4 - الموسى، خليل، (1996م)، التناص والأجناسية في النص الشعري، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع (205)، السنة 26، ايلول، ص: 83.

5 - انظر: المرجع السابق، ص: 81.

6 - انظر: مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، مرجع سابق، ص: 125 – 129.

إذا كان الاتفاق على مصطلح واحد للتناص أمرا لم يكن، فإن مسميات آليات التناص كانت كثيرة ومتعددة، ولكن ينبغي أن يعرفها الناقد أو المحلل أو القارئ أثناء مقاربته للنص الأدبي وتحليله، فهي تساعد على فهم النصوص والغوص في أعماقها وسبر أغوارها، لأنها الوسائل التي تكشف عن " كيفية التوظيف والاستشهاد، أو استخدام التنصيص، الذي هو طريقة من طرائق ربط نص بنص آخر، وإدماجه في سياقه " [1].

ولا بد أن نذكر هنا أن للجرجاني رأيه الأسبق في حث النقاد على أهمية المعرفة الدقيقة في تعاملهم مع النصوص الشعرية " ولست تعد من جهابذة الكلام ولا من نقاد الشعر حتى تميز بين أصنافه وأقسامه وتحيط علما برتبه ومنازله، فتفصل بين السرقة والغصب، وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتفرق بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السرقة فيه، والمبتذل الذي ليس واحد أحق به من الآخر، وبين المختص الذي حازه المبتدئ فملكه، واجتباه السابق فاقتطعه " [2]

وقد أدرج النقاد العرب القدامى ما استطاعوا حصره من آليات إنتاج النصوص المرتبطة بنصوص سبقتها على مستوى الشكل والمضمون في تناولهم لقضية السرقات الأدبية، وإن ما أدرجوه من آليات إنتاج النصوص يمكن إدراجه ضمن مفهوم التناص وآلياته وأقسامه، إذ إن أخذ معنى والزيادة عليه يتولد شيء جديد لا يعد سرقة، وقد وضّح ذلك ابن الأثير في المثل السائر " واعلم أن علماء البيان قد تكلموا في السرقات الشعرية فأكثروا، وكنت ألفت فيه كتابا وقسمته ثلاثة أقسام: نسخاوسلخا ومسخا، أما النسخ فهو أخذ اللفظ والمعنى برمته من غير زيادة عليه، وأما السلخ فهو أخذ بعض المعنى، وأما المسخ فهو إحالة المعنى إلى ما دونه " [3]

وما تحدث به ابن الأثير يعد جزءا من آليات التفاعل مع النصوص السابقة .

---

[1] - خمري، حسين، (إنتاج معرفة النص)، مرجع سابق، ص: 84.

[2] - الجرجاني، علي عبد العزيز، (1951م)، (الوساطة بين المتنبي وخصومه)، (ط2)، تحقيق وشرح: محمد ابو الفضل إبراهيم وزميله، القاهرة : دار إحياء الكتب العربية، ص: 183.

[3] - ابن الأثير، ضياء الدين (ت 637هـ)، (1998م)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، حققه وعلق عليه : الشيخ كامل محمد عويضه، (ط1)، بيروت: دار الكتب العلمية، ص: 305.

أما الحاتمي فيحاول ذكر أطراف عديدة (آليات) بمسمياتها، وينسبها تحت باب السرقة، وهي: "أ) الإصطراف: أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيصرفه إلى نفسه، ب) الاجتلاب: أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيصرفه إلى نفسه على جهة المثل ويسمى ذلك أيضا الاستلحاق، ج) الانتحال: أن يدعي الشاعر شعر غيره وينسبه إلى نفسه على غير سبيل المثل، د) الاهتدام: هو السرقة فيما دون البيت، هـ) الإغارة: أن يصنع الشاعر بيتا ويخترع معنى مليحا فيتناوله من هو أعظم منه ذكرا وأبعد صوتا فيأتي به دون قائله، و) المرافدة أو الاسترفاد: أن يستوعب الشاعر غيره بعض ما يعجبه من شعره " [1].

يبدو التناص للشعراء قضاء لا مفر منه، إذ ينسب للإمام علي كرّم الله وجهه أنه قال: " لولا أن الكلام يعاد لنفد " [2]، إذ يكون الكلام تراكمات لا نعرف قائله الأول، وهنا لا ربما لا قيمة للتحقق مَنْ السابق أو اللاحق، وتبدو القيمة في إخراج الكلام وترتيبه وصياغته وفنيته.

وهنا " لا يقتصر الاعتناء بالتناص على الناقد وحده، بل يشمل أضلاع الأدب الثلاثة (المبدع - النص – المتلقي) مما يعزز أهمية التناص، لنصل إلى تحليل جديد للأدب، تراعى فيه تلك الخطوط الواصلة بين أكثر من زمان ومكان، ونوع من الثقافات، لتصبح الثقافة الخلفية المشتركة ضرورية لإنتاج النص كما أنها ضرورية لاستقباله، فلا يخشى حينئذ من القول بأفضلية السابق على اللاحق، بل إن قيمة اللاحق تستمد من حسن تداخله مع ذلك السابق، وتحويله له، وتوشجه معه التماهي [3].

---

1 - شعيب، محمد، (1964م)، المتنبي بين ناقديه، مصر: دار المعارف، ص: 182 – 183.

2 - القلقشندي، احمد بن علي، (1987)، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، (ط1) تحقيق: د.يوسف علي طويل، دمشق: دار الفكر، ص: 322.

3 - البادي، حصة بنت عبدالله بن سعيد، التناص في تجربة البرغوثي الشعرية، رسالة ماجستير في الأدب، قسم اللغة العربية، كلية الآداب – جامعة السلطان قابوس، سلطنة عُمان، سبتمبر 2001/ 2002، إشراف أحمد الطريسي، ص: 1، 2.

فالتناص، إذن للشاعر، بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما ولا عيشة لهما خارجهما، وعليه من الأجدى أن يبحث عن آليات التناص لا أن يتجاهل وجوده هاربا إلى الأمام "[1].

كما لا تتم آليات التناص (التكثيفية والتمطيطية) من خلال النص وحده إنما تتم عبر المتلقي الذي يقوم بعملية التأويل[2]، وهو آت من التفاعل بين القارئ والنص، " فإن النص قد يكون ممطط أو مكثفا بفضل القارئ "[3]، فالقراءة عرضة للاختلاف من قبل القارئ، وكما هي عرضة للتوسع أو التضييق كونها عملية مستمرة لا نهاية لها.

وآليات التناص كثيرة وسنعرض لبعضها مما قدّمته الدراسات اللسانية، واللسانية النفسية على أن أهم هذه الآليات التداعي بقسميه التراكمي والتقابلي[4]، ويمكن القول إن الآليات العديدة للتناص تقسّم هذه الآليات إلى نوعين هما: التمطيط، والإيجاز[5].

أ – التمطيط: و التمطيط في جوهره عملية توسيع للنص وتمدد في وحداته البنائية اللفظية أو التركيبية حيث تقتحم هذه الزوائد اللغوية البنى الأصلية للنص " فالنص كوحدة دلالية وكيان دلالي متميز تتأتى وحدته من تمطيط دلالة محورية تكون مركزا دلاليا في النص وهذا المركز أو الدلالة المحورية يعبر عنها (ريفاتير) بلفظ (Matrice)[6]، أي تفجير مركز النص وتخصيبه مما ينتج توسعا للنص عن طريق مركزه[7]، وهناك أشكال متعددة يحصل بها التمطيط، ومن أهمها:

---

[1] - مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، مرجع سابق، ص: 126.

[2] - ناهم، احمد، التناص في شعر الرواد، مرجع سابق، ص: 7i

[3] - راي، وليم، (1987) المعنى الأدبي، من الظاهراتية إلى التفكيكية، (ط1)، ت د. يؤئيل يوسف عزيز، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ص:200.

[4] - انظر: مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، مرجع سابق، ص: 126

[5] - ناهم، أحمد، التناص في شعر الرواد، مرجع سابق، ص: 71

[6] - أديوان، محمد، (1995م)، مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر، مجلة الأقلام، عدد (4، 5، 6)، ص: 46.

[7] - ناهم، أحمد، التناص في شعر الرواد، مرجع سابق، ص: 72

1- الأنا كرام (الجناس) بالقلب وبالتصحيف، الباراكرام الكلمة المحور)
فالقلب مثل: قول – لوق، وعسل – لسع، والتصحيف مثل: نخل – نحل، وعثرة – عترة، والزهر – السهر... وأما الكلمة المحور، فقد تكون أصواتها مشتتة طوال النص مكونة تراكما يثير انتباه القارئ الحصيف، وقد تكون غائبة تماما من النص ولكنه يبني عليها وقد تكون حاضرة فيه [1]، " كما أن التمطيط " هو نوع من التلاعب بالأصوات ويكون على صعيد كلمة أو كلمات بإعادة ترتيب أصواتها " [2].

إن آلية الأنا كرام تعمل على انسجام واكتمال النص في إطار تبنين عام يسهم في تناسل النص داخليا أي يعمل على إعادة تقليب أوضاع كلمات مختارة بصورة مختلفة لإنتاج معنى ما. وقد يحصل هذا الأمر على صعيد جذر كلمة أو كلمات في النص ويدخل ضمن هذه الآلية تصريف الكلمات مثل: قول – يقول – نقل – قل – نقول... الخ [3].

على أن هذه الآلية ظنية وتخمينية تحتاج إلى انتباه من القارئ أو عمل منه لإنجازها بعكس ما يلي: (الشرح، الاستعارة، التكرار، الشكل الدرامي، ايقونة الكتابة) [4].

2- الباراكرام (القلب المكاني): إن الباراكرام آلية تمطيطية تقوم على تطوير دلالة صغيرة أو حدث صغير عن طريق السرد والوصف والحوار والحشو والبياض، وهذه الآلية تسهم في تعضيد النص دلاليا من جانب، ومن جانب آخر تساعد على زيادة فضاء النص الكتابي على الورقة [5].

3- التكرار: ويكون على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ، متجليا في التراكم أو في التباين [6].

---

[1] - مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، مرجع سابق، ص: 125 – 126.

[2] - مفتاح، محمد، (1982 م)، في سيمياء شعرنا القديم، دراسة نظرية وتطبيقية، (ط2)، الدار البيضاء: دار الثقافة، ص : 35.

[3] - ناهم، أحمد، التناص في شعر الرواد، مرجع سابق، ص: 72

[4] - انظر: مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، مرجع سابق، ص: 126

[5] - ناهم، أحمد، التناص في شعر الرواد، مرجع سابق، ص: 76.

[6] - مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، مرجع سابق، ص: 126

وقد لا يتوقف التكرارعند حدود الصيغ اللغوية، بل يتعدى ذلك ليكون تكرارا في المعاني، ولكن هذه المعاني تكون بصيغ مختلفة فـ" في اللغة الشعرية لا تطل الواحدة المكررة هي هي... وهو ما يجعل كونها أخرى بمجرد ما تخضع للتكرار، إذ إننا نقرأ في المقطع المكرر شيئا آخر...) [1].

وتكاد ظاهرة التكرار أن تشيع في النص الشعري الحديث، إذ تساعد على انسجامه إيقاعيا ودلاليا [2].

4- الشرح: إنه أساس كل خطاب وخصوصا الشعر، فالشاعر قد يلجأ إلى وسائل متعددة تنتمي كلها إلى هذا المفهوم، فقد يجعل البيت الأول محورا، ثم يبني عليه المقطوعة أو القصيدة، وقد يستعير قولا معروفا ليجعله في الأول أو الوسط أو الأخير، ثم يمططه بتقليبه في صيغ مختلفة [3].

ومن ذلك الشرح الذي يتم بواسطة الهوامش بقصد ايضاح دلالة غامضة أو تعريف رمز أو علم معين، وقد يكون الشرح عن طريق الهوامش إما داخل فضاء الصفحة بعد انتهاء القصيدة أو بعد نهاية المجموعة الشعرية، ولكن آلية الشرح قد تتحقق داخل النص عن طريق آخر غير الهوامش فقد يقع الشرح داخل فضاء (متن) القصيدة وبعد العنوان مباشرة، مما يجعله آلية من آليات النص وتمطيطة [4].

ويمكن أن تسمى هذه الآلية الهوامش النصية، حيث يورد الأديب (الكاتب أو الشاعر) في عمله الإبداعي (المتن) ثم يذيله بهوامش إحالية ومرجعية، وتكون في أسفل النص أو في آخر عمله، ووظيفة هذه الهوامش الوصف والشرح والتفسير، لما قد يكون مكان غموض في النص، وقد تكون هذه الشروحات في بداية العمل لتفسير النص، وبيان مناسبته وبعض ألفاظه، أو بيان اسماء بعض الأعلام، أو الأماكن...

---

[1] - كريستيفا، جوليا، (1991)، علم النص، (ط1)، ت. فريد زاهي، مراجعة: عبدالجليل ناظم، المغرب: دار توبقال للنشر، ص: 81.

[2] - ناهم، أحمد، التناص في شعر الرواد، مرجع سابق، ص: 80.

[3] - مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، مرجع سابق، ص: 126.

[4] - ناهم، أحمد، التناص في شعر الرواد، مرجع سابق، ص: 88.

5- الاستعارة: بأنواعها المختلفة من مرشحة ومجردة ومطلقة، فهي تقوم بدور جوهري في كل خطاب ولا سيما الشعر بما تثبته في الجمادات من حياة وتشخيص، وهكذا فإننا نجد في بداية القصيدة مثلا أبياتا تنقل المجرد إلى المحسوس [1].

6- المجاورة: تتحقق بنية المجاورة بواسطة آليات التصوير الشعري سواء على أساس مستوى الأجزاء أو المستوى الكلي للنص؛ والمجاورة في النص تعني ثمة معنى آخر يريده الشاعر من وراء هذه انجملة أو النص الشعري، أي ثمة معنى مجاور هو المقصود من هذه المقولة أو النص الكلي وقد يسمى (معنى المعنى) للنص [2]...... " إذ يتم الانتقال من النص الظاهر إلى النص التكوين " [3]، الذي ينتجه المتلقي عبر التأويل أو بفضل القارئ النموذجي الذي يجمع بين القراءتين السطحية والعميقة " إنه يبقى على بعد متساو من عدم كفايات الفك السطحي للرموز وعن مبالغات القراءات المتعالية التي تجد في النص ملا يوجد فيه " [4]. وعندما يلجأ الشاعر إلى هذا الأسلوب (المجاورة) الذي يرشحه المتلقي عبر التأويل فإنه قد يضطر إلى تمطيط نصه؛ لأنه لجأ إلى طريقة صعبة في التعبير قصد الفرادة والتميز [5].

7- الشكل الدرامي: (ينظر) إن جوهر القصيدة الصراعي ولّد توترات عديدة بين كل عناصر بنية القصيدة، ظهرت في التقابل (بمعنى العام) وتكرار صيغ الأفعال، وكل هذا أدّى بطبيعة الحال إلى نمو القصيدة فضائيا وزمانيا [6].

8- التصحيفية (الكتابية): وهي الآلية التي تتم بوساطة استغلال فضاء الصفحات كالإفادة من البياض عن طريق ملئه بالرسوم والتخطيطات فضلا عن اختيار جانب معين من الصفحة للكتابة كما يدخل الشكل الطباعي – حجم الحرف

---

[1] - مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، مرجع سابق، ص: 126.

[2] - ناهم، أحمد، التناص في شعر الرواد، مرجع سابق، ص: 89 – 90.

[3] - انظر: ثامر، فاضل، (1992م)، النص بوصفه إشكالية راهنة في النقد، مجلة الأقلام، ع (3 – 4)، ص: 16 – 17، نقلا عن ناهم، أحمد، التناص في شعر الرواد، ص: 11

[4] - ريفاتير، ميكائيل، (1993 م)، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة وتقديم وتعليقات د حميد الحمداني، (ط1)، منشورات دار سال، دار النجاح الجديدة، مارس، ص: 42.

[5] - ناهم، أحمد، التناص في شعر الرواد، مرجع سابق، ص: 90

[6] - مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، مرجع سابق، ص: 127

الطباعي، لونه، غامق أو فاتح، الفراغات العمودية والأفقية، علامات الترقيم (النقطة، الفارزة، الفارزة المنقوطة، الاستفهام، التعجب) التقطيع (تقطيع الكلمة طباعيا) للنص [1]، " الفراغات بين الكلمات وشكل الكلمات أو شكل القصيدة على الصفحة " [2] وسيلة أخرى من وسائل هذه الآلية، إذ تسهم كل هذه الأمور في عملية تمطيط النص وتوسع فضائه الكتابي [3].

ويسميها محمد مفتاح إيقونة الكتابة إذ يقول: " إن الآليات التمطيطية التي ذكرنا تؤدى إلى ما يمكن تسميته بإيقونة الكتابة (أي علاقة المشابهة مع " واقع " العالم الخارجي) وعلى هذا الأساس فإن تجاور الكلمات المتشابهة أو تباعدها وارتباط المقولات النحوية ببعضها أو اتساع الفضاء الذي تحتله أو ضيقه هي أشياء لها دلالاتها في الخطاب الشعري اعتبارا لمفهوم الأيقون " [4].

ب- الايجاز: لا يتحدد الايجاز في النص مثلما يحصل في آليات التمطيط. فالايجاز قد لا يمكن الكشف عنه بوساطة القراءة المباشرة للنص أو رؤية الفضاء الكلي له، ولكن قد يحصل هذا الأمر عن طريق التداعي والتأويل وأن شيئا ما أكبريقف وراء هذا النص الغامض مثلا [5].

ويشير محمد مفتاح إلى أن عملية التناص لا تقتصر على التمطيط فيقول:" على أننا لا نخطئ إذا نظرنا إلى المسألة من وجه واحد وقصرنا عملية التناص على التمطيط فقد تكون عملية ايجاز أيضا " [6].

---

[1] - ناهم، أحمد، التناص في شعر الرواد، مرجع سابق، ص: 83

[2] - انظر: كورك، جاكوب، (1989م)، اللغة في الأدب الحديث الحداثة والتجريب، (ط1)، ت ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، بغداد: دارالمأمون، ص. 257.

[3] - ناهم، احمد، التناص في شعر الرواد، مرجع سابق، ص: 83.

[4] - مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، مرجع سابق، ص: 127.

[5] - ناهم، احمد، التناص في شعر الرواد، مرجع سابق، ص: 93

[6] - مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، مرجع سابق، ص: 127

أما جيرار جينيت فيرى " أن تقليص بعض النصوص لاقحامها في نصوص آخرى يدخل في صميم عملية التناص، إلا أن التقليص بهذا المعنى عملية تحويلية تتعرض لها النصوص المراد توظيفها في نصر آخر "[1].

كما أن مقابلة التمطيط بالإيجاز تصبح غير ذات موضوع وخصوصا إذا استحضرت مسلمة " الشعر تراكم "، ولكن في ميدان تناص القصيدة مع الكتب التاريخية المختصة (تاريخ الطبري مثلا) نرى بونا شاسعا بينهما يتجلى في عدة مظاهر تتعلق بالشكل والمضمون وإن كنا لا نعدم – بطبيعة الحال – مظاهر الاتفاق[2].

إن التقليص أو الإيجاز بهذه الطريقة قد يؤدي أساسا إلى تشويه هذه النصوص المراد توظيفها في نص آخر، قد يكون التقليص دافعا إلى إبراز بعض النصوص أو الدلالات المرادة من قبل الشاعر من جهة ومن جهة آخرى إلى القضاء على بعض الأجزاء الزائدة والحشو الذي قد يشوب تلك النصوص[3].

والايجاز عملية ضغط للنص كي يبدو في صورة مصغرة، ويحدث الايجاز بطريقتين:

1- طريقة داخلية نصية يتم فيها اختصار النص ذاتيا كما في التلخيص والحذف.

2- طريقة خارجية يتم فيها زج بعض النصوص أو أجزاء منها كما في التلميح والاقتباس والتضمين والترجمة[4].

1- التلميح: و " هو الإشارة إلى حدث أو اسم أو قصة مشهورة "[5] من دون أن يتم شرح هذا الاسم داخل متن النص أو في هامش الصفحة، إنما يدع للقارئ حرية

---

[1] - انظر: محمد أديوان، مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر، ص: 47.

[2] - مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، مرجع سابق، ص: 129.

[3] - انظر: محمد أديوان، مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر، ص: 47.

[4] - ناهم، أحمد، التناص في شعر الرواد، مرجع سابق، ص: 93

[5] - كيليطو، عبد الفتاح، (1985م)، الكتابة والتناسخ (مفهوم المؤلف في الثقافة العربية)، (ط1)، ت عبد السلام بن عبدالعالي، بيروت، لبنان: دار التنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي، ص : 25.

استحضار هذا الاسم أو تلك القصة، وهو أهم أنواع الايجاز، إذ يعتمد فيه الخلفية الابستيمولوجية للقارئ ولا تتم هذه الآلية إذا كان القارئ غير واع لها [1] .

ويعتمد التلميح على صدور إشارات من النص الموجود حاليا (النص الحاضر) إلى النص الغائب.

2- الحذف: وهو آلية تكثيفية يلجأ إليها الشاعر لغرض بلاغي شعري ويكون ثمة إشارة إلى هذا الحذف كالبياض والنقاط وعلى القارئ ملء هذا البياض حتى يتم اكتمال المعنى المطلوب أو المعقول لدى القارئ [2].

3- التلخيص: وهو على العكس من الباراكرام، فالأخيرهو تمطيط لفكرة أو مقولة في بداية القصيدة كما في قصيدة (سفر أيوب) إذ مطط الشطر (لك الحمد مهما استطال البلاء) حتى أصبح مقطعا كاملا أو نصا كاملا في شطر واحد أو أكثر [3].

4- الاقتباس: والاقتباس في البلاغة هو أن يضمّن الكلام شيئا من القرآن والحديث، ولا ينبه عليه للعلم به [4].

ينظر إلى الاقتباس على أنه شكل من أشكال التناص، إذ نجد نظرية (التكرارية) التي يلغي بها (ديريدا) وجود حدود بين نص وآخر تقوم على مبدأ الاقتباس ومن ثم (تداخل النصوص)، لأن أي نص أو جزء من نص لهو دائم التعرض للنقل إلى سياق آخر في زمن آخر، فكل نص أدبي هو خلاصة تأليف لعدد من الكلمات، وهذه الكلمات سابقة للنص في وجودها، كما أنها قابلة للانتقال إلى نص آخر [5].

---

[1] - ناهم، أحمد، التناص في شعر الرواد، مرجع سابق، ص: 94.

[2] - المرجع السابق، ص: 96

[3] - المرجع السابق، ص: 98

[4] - القزويني، جلال الدين محمد بن عبدالرحمن، (1982م)، شرح التلخيص في علوم البلاغة، (ط2)، شرحه محمد هاشم دويدري، بيروت، لبنان: دار الجيل، ص: 200.

[5] - الغذامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص: 55 .

و الاقتباس إذاً في نظربعضهم شكل من أشكال تداخل النصوص، واستلهام وامتصاص للتراث والتفاعل معه، إنّ نظرية التكرارية التي يلغي بها (ديردا) وجود حدود بين نص وآخر تقوم على مبدأ الاقتباس ومن ثم تداخل النصوص " [1]

إنّ السياق يتداخل عبر الاقتباس فتتحرك الإشارات المكرورة كاسرة لحواجز النصوص، وعابرة من نص إلى آخر حاملة معها تاريخ سياقاتها المتعاقبة، فيتمدد معها الموروث الأدبي، وتنشأ من خلال حركتها فكرة (النصوص المتداخلة) [2].

فالاقتباس شكل من أشكال تعامل الشعراء مع النص القرآني، وهذا التفاعل يكشف عن نظر الشعراء إلى أن القرآن مصدر من مصادر البلاغة المتميزة، وأنه يحمل للإنسان في كل زمان ومكان دلالات لا متناهية، ويفسر أشياء تمس حياة الإنسان [3].

إن كل كلمة في النص الأدبي هي سابقة للنص في وجودها، كما أنها قابلة للانتقال إلى نص آخر حاملة معها تاريخها القديم المكتسب [4].

ويعد الاقتباس آلية تكثيفية (ايجازية) يتم من خلالها استحضار نصوص دينية معروفة عن طريق المتلقي الذي يقرأ جزءا منها ويتم استذكارها كاملة؛ لأنها معروفة وليس هناك أدنى حاجة لذكرها كاملة في النص [5].

" المادة الجديدة المقتبسة، تنفصل من سياقها لتقيم سياقات جديدة متعددة لا تحدها حدود؛ ولذا فإن السياق يتداخل عبر الاقتباسات فتتحرك الإشارات المتكررة متخطية حواجز النصوص وعابرة من نص إلى آخر " [6]، ولكن علينا أن نعرف أن الهدف من الاقتباس هو التفاعل مع النصوص، والاستفادة منها ومحاورتها، إذ لا يكون الاقتباس " عدواناً على أملاك الآخرين، ومحصولات قرائحهم. وسبب هذا أن الطريقة

---

[1] - المغيض، تركي، التناص في معارضات البارودي، أبحاث اليرموك، م9، ع2، 1991، ص117.

[2] - الغذامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص: 56.

[3] - موسى ربابعة، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 76 – 77.

[4] - المغيض، تركي، (1991 م)، التناص في معارضات البارودي، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مجلد 9، عدد (2)، ص: 117.

[5] - ناهم، أحمد، التناص في شعر الرواد، مرجع سابق، ص: 99 – 100.

[6] - تركي المغيض، التناص في معارضات البارودي، مرجع سابق، ص: 117- 118.

الشعرية تعتمد على التداعي، والتداعي يسوق محمولات تشبه أن تكون ضرورية، تمتد من عناوين الصحف إلى محفوظات أيام الطلب إلى ألف ليلة وليلة... " [1].

5- التضمين: والتضمين هو قصدك إلى البيت من الشعر أو القسيم فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمتمثل " [2]، والتضمين كما هو معروف هو الاستشهاد ببيت أو أبيات عدة وهو من " المداخل التي عرج المتناصون عليها وذلك أن يستعير شاعر شطرا أو بيتا أو ربما أكثر من شاعر آخر يدرجه في بيت أو قصيدة له " [3]، ولذلك يقول تركي المغيض: إن استخدام " إنّ استخدام التضمين في معارضات البارودي سيدرس على أنه شكل من أشكال التناص عنده، فهو قد انبثق من استحضاره للنصوص التي عرضها ونص عليها " [4].

وربما كان التضمين على درجة واسعة في الاستخدام لدى الشعراء في اقتباس عبارة أو بعضها يوظفها الشاعر في غرضه الشعري لإنتاج دلالة جديدة، فالشكل " الأكثر شيوعا للتناص لدى العرب كان يتمثل في " التضمين "، وهو اقتباس جزئي أو كامل لعبارة يوظفها الشاعر لغرضه " [5].

في حين يقول خليل الموسى: "يظل النص التضميني دخيلا أو ثقافيا تزيينيا، ويظل المقطع التضميني أو الاقتباس هو الذي يتكلم في النص الجديد وهو الذي يشرح ويفسر [6].

وحتى يصبح الأمر مشروعا على الشاعر الإشارة إلى ذلك التضمين بوضع علامات تنصيص " أو أن يشير في هوامه إلى مصدر المقتطف الذي ضمن منه قصيدته

---

[1] - عباس. إحسان (1955)، عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، بيروت : دار بيروت، ص: 24.

[2] - القيرواني، ابن رشيق، (1955م) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة، د ت. ج2، ص: 84، وانظر: العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل، (1981 م)، الصناعتين، تحقيق د محمد مفيد قميحة، بيروت: دار الكتب العلمية، ص: 47.

[3] - جلال الخياط، (1998)، متاهة التناص، مجلة الآداب، عدد (1 – 2) (ك2 – شباط)، ص: 53.

[4] - المغيض، تركي، التناص في معارضات البارودي، مصدر سابق، ص: 101.

[5] - جهاد كاظم، أدونيس منتحلا، مرجع سابق، ص: 13 .

[6] - الموسى، خليل، التناص والأجناسية، مرجع سابق، ص: 82.

بحيث يغدو النص المضمن متداخلا مع النص الأصلي، وهذا معنى التناص بصورته الحديثة " [1].

وإذا أدى التضمين المعنى المراد بأسلوب موجز " من دون أن يشير إلى هذا التضمين وهذا ما يسمى بالتلميح، و" التلميح هو الإشارة إلى حدث أو اسم أو قصة مشهورة " الكتابة والتناسخ (مفهوم المؤلف في الثقافة العربية) [2] من دون أن يتم شرح هذا الاسم داخل متن النص أو في هامش الصفحة، إنما يدع للقارئ حرية استحضار هذا الاسم أو تلك القصة، وهو أهم أنواع الإيجاز، إذ يعتمد فيه الخلفية الابستيمولوجية للقارئ ولا تتم هذه الآلية، إذا كان القارئ غير واع لها [3].

وإذا أدى التضمين المعنى المراد بأسلوب موجز " من دون أن يشير إلى هذا التضمين وهذا ما يسمى بالتناص غير المباشرلأننا إذا كنا لا نعرف الأصل فقد نتوهم أنه له "، على عكس التناص المباشر أو التضمين المباشر الذي يشير فيه الشاعر إلى مكان تضمينه في النص الأخر في هوامش الصفحة أو أن يضع علامات تنصيص .

6- الترجمة: لا نتناول الترجمة هنا على وفق مفهومها العام، ولكننا نقصد منها ترجمة الشاعر الخاصة لبعض الأبيات التي يضمنها في نصه أو ترجمة لبعض النصوص كاملة مع ذكر مؤلفها مما يدخلها بعد هذا وسيلة من وسائل آلية الايجاز، إن الترجمة وسيلة تعبيرية تناصية، بدليل اختلاف الترجمات المتعددة للنص الواحد، وذلك بسبب من أسلوب الشاعر أو المترجم الذي ينقل المعنى الخاص بالنص بأسلوبه الخاص وضمن معجمه الشعري الخاص به (اختيار العنوان، اختيار بحر النص المترجم وقافيته، ألفاظ خاصة للنص المترجم من معجم الشاعر الخاص به) [4].

---

1 - جلال الخياط، متاهة التناص، مرجع سابق، ص: 53 .

2 - عبدالفتاح كيليطو، الكتابة والتناسخ (مفهوم المؤلف في الثقافة العربية)، مرجع سابق، ص: 25.

3 - ناهم، أحمد، التناص في شعر الرواد، مرجع سابق، ص: 94.

4- السابق نفسه، ص: 102 – 103.

تناص غير المباشر لأننا إذا كنا لا نعرف الأصل فقد نتوهم أنه له "[1]، على عكس التناص المباشر أو التضمين المباشر الذي يشير فيه الشاعر إلى مكان تضمينه في النص الأخر في هوامش الصفحة أو أن يضع علامات تنصيص[2].

ويركز صبري حافظ على مسألة الإحلال والإزاحة، التي تعتبر واحدة من سمات آليات التناص، أو حركية علاقة التناص بعضها ببعضها الآخر، وتسفر جدلية الإحلال والإزاحة عن نفسها عدّة صور وتنطوي كل صورة من هذه الصور على تصوّر مختلف لطبيعة العلاقات بين أي نص والنصوص التي كتب قبل ظهوره، فالنص عادة لا ينشأ من فراغ، ولا يظهر في فراغ، إنه يظهر في عالم ملئ بالنصوص الأخرى، ومن ثم فإنه يحاول الحلول محل هذه النصوص، أو إزاحتها من مكانها وخلال عملية الإحلال أو الإزاحة هذه – وهي عملية لا تبدأ بعد اكتمال النص، وإنما تبدأ منذ لحظات تخلق أجنته الأولى، وتستمر بعد تبلوره واكتماله – قد يقع النص في ظل نص أو نصوص أخرى أو قد يتصارع مع بعضها "[3].

والغاية قد تكون في دراسة النص الجديد (البناء)، لذا جعل رولان بارت التشريحية تفكيكا مرحليا لأجزاء العمل المدروس، ومن ثم بناء النص من جديد، أي النقض من أجل البناء[4]، فآلية التناص تقوم على الهدم والإزاحة والبناء[5].

ومن النقاد من يجعل استدعاء الشخصيات بأنواعها (الدينية والتاريخية والسياسية والأسطورية، ...) آلية من آليات التناص، سواء كان استدعاء الشخصية بذاتها أو بقصتها، أو بوظيفتها، فقد يقوم الشاعر " باستدعاء الشخصية مجردة من وظيفتها وما قد يتصل بها من خطاب أو مواقف لازمة، وقد يكتفي بذكر الوظيفة دون التصريح بالشخصية، إذ إن الوظيفة متصلة بصاحبها اتصالا لا يمكن معه الفصل

---

[1] - جلال الخياط، متاهة التناص، مرجع سابق، ص: 53.

[2] - ناهم، أحمد، التناص في شعر الرواد، مرجع سابق، ص: 102.

[3] - حافظ، صبري، أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1996، ص: 49.

[4] - الغذّامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص: 87.

[5] - مراشدة، التناص في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص: 29. 63.

بينهما، وقد يستدعي الشاعر خطابا لتلك الشخصية، وطبيعة النص هي التي تقرر استدعاء هذه الآلية أو تلك أو جميعها آليات التناص:

أ - استدعاء الشخصية ب – استدعاء الوظيفة ج – استدعاء الخطاب "[1]،

على أن بعضهم جعل استدعاء الشخصيات من أشكال التناص كما فعل صبري حافظ، إذ إن أشكال التناص عنده هي: " الاقتباس الإشاري، الامتصاص، الشخصيات"[2].

[1] - البادي، حصة بنت عبدالله بن سعيد، التناص في تجربة البرغوثي الشعرية، رسالة ماجستير في الأدب، مرجع سابق، ص: 4.

[2] - حافظ، صبري، (1996م)، افق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ص: 59.

الفصل الثاني

الرؤية الدينية وأثرها على النصوص الشعرية

- مقدمة
- الأثر القرآني في الشعر المعاصر
- تناص اللفظ والمعنى مع القرآن الكريم
- تناص اللفظ والمعنى مع الحديث النبوي الشريف
- تناص اللفظ والمعنى مع الكتاب المقدس

▪ مقدمة

إن باب التناص باب واسع، تحدث فيه النقاد، وعرضوا له في كثير من مؤلفاتهم، وإذ خصصنا هذه الدراسة لنوع من أنواع التناص، وهو التناص الديني في الشعر العربي المعاصر، وسيكون التركيز في هذا المبحث على التناص اللفظي مع القرآن والكتاب المقدس (الإنجيل)، وكذلك الحديث النبوي الشريف، ومن ثم التناص المعنوي أيضاً، على أننا سنقف عند النصوص الشعرية موطن التناص ؛ وذلك للتحليل والمناقشة وبيان القيمة الجمالية والفنية للتناص، ولبيان العلاقة التي تجمع النص المقدس (القرآن، الإنجيل) مع النصوص الشعرية، وكيف تعامل الشعراء مع هذه النصوص في توظيفاتهم.

إن التناص مع القرآن الكريم يجيء في عدة آيات، أو آية كاملة أوبضع كلمات، أو كلمة قرآنية - إن جاز لنا التسمية - والإختصاص، إذ اختص القرآن بكلمات تعرف فيه، ومنها (ضيزى).

ومن خلال تذوق النصوص الشعرية، والوقوف على جماليات هذه النصوص، سنحاول الإجابة أي السور القرآنية اتكأ عليها الشعراء في توظيفها في نصوصهم، ومن ثم البحث عن الأسباب وراء ذلك.

لم يعد التناص اليوم إدراج نص من التراث، أواستعادة بعض النصوص التراثية، والرجوع إليها، وإنما أصبح التراث ما يشكل أساساً لقيمة أدبية جديدة آتية من قدرة المنشيء (الكاتب) في التعامل مع النصوص، وكيفية توظيفها من جهة " فالمؤلف لا يخلق كلاماً من عنده، بل يستمد الكلام من خبرات متداخلة مع غيره، ودور الشاعر "المؤلف" هو التأليف بين العناصر،لأن الكلمة تستدعي الكلمة، والعبارة تستدعي العبارة "[1].

ومن جهة أخرى، تأتي القيمة من قدرة القارئ على الدخول في أعماق النص المتناص، لإنشاء نص جديد " فالنص المؤسس، ينبع - أساساً- من داخله ؛ إذ يصبح التناص شكلاً مفتوحاً على قيمنا النقدية والتاريخية، خاصة حين نستعيد هذه

[1] - الزواهرة، ظاهر (2008)، اللون ودلالاته في الشعر، مرجع سابق، ص: 195.

القيمة في ضوء الحاضر بكل ما فيه من قضايا وإشكالات، فتلمس الماضي ووضعه في الحاضر بوعي يمنع القارئ تمثلاً مباشراً لهذا الخطاب "[1].

والتناص على هذا الأساس هو إعادة إنتاج النص، وهو بهذا أيضا يتطلب بعد القراءة إلى مرحلة أكثر عمقاً، وهي التأويل إلى خطاب جديد، إذ نتحدث عن نصين، نص تراثي ونص آخر معاصر، أو أحدث منه (لاحق)، فلا بد من الفهم والمعرفة للنصين، كما لابد من معرفة السياق الذي وظف فيه النص الجديد، فاستدعاء النصوص " بأشكالها المتعددة الدينية والتاريخية على أساس وظيفي يجسد التفاعل الخلاق بين الماضي والحاضر "[2].

أما العودة إلى الماضي فلا تعني بأي حال عجز الشاعر أو جموده، وإنما تعني إعادة بناء هذا التراث، إن لم يكن على قداسة وثبات كالقرآن مثلاً، وإلا يكون محاكاة ومحاورة وإبداعا، إذ سنحاول بيان القيمة التي يمكن أن يؤديها التناص في النص الشعري.

وربما سيكون التركيز على قسمين متعلقين بالتناص مع القرآن الكريم والكتاب المقدس "الإنجيل" والحديث النبوي الشريف، والقسم الأول هو الاقتباس، وهو شكل من أشكال تعامل الشعراء مع النص القرآني، وكيف وظّف هذا الاقتباس، أما القسم الثاني فهو التضمين.

---

[1] - عبد الغني، مصطفى، (1997 م)، خصوصية التناص في الرواية العربية (مجنون الحكم) نموذجا تطبيقياً، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، قراءات تطبيقية، ع (4)، م15، الهيئة العامة للكتاب، ص: 270.

[2] - موسى ربابعة، التناص في نماذج من الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص: 7.

تعتبر كتب الأديان السماوية الثلاثة: القرآن الكريم، والتوراة والإنجيل رافداً مهماً وبارزاً من روافد التجربة الشعرية لدى الشعراء العرب على اختلاف العصور، وربما كان ذلك الرافد بارزاً في العصر الحديث لما عانته الأمة من ويلات الاستعمار، والاحتلال وسلب الأرض، وتبدّل الحال من حال الاستقرار والحفاظ على الهوية والدين، إلى حال آخر تعرّض العرب فيه إلى طمس هويتهم ومحاربة دينهم، ومقدساتهم التي احتلت، وخاصة في فلسطين مهبط الأنبياء و إسراء و معراج الرسول ﷺ، وما لهذه المقدسات من منزلة عند العرب والمسلمين.

لقد عاد الشعراء لهذه الكتب ينهلون من آياتها القدسية، كما ينهلون من الشخصيات القرآنية على اختلاف نماذجها النبوية والدينية، أو غير الدينية إن جاز لنا تسميتها، مثل: " فرعون والنمرود " وغيرها، وهذه العودة إلى القرآن جعلتهم يفجرون طاقات دلالية إبداعية جديدة، وهو ما عزز لديهم بناء رؤية شعرية جديدة أيضا، إذ لم يكن توظيفهم وتعاملهم مع الكتب السماوية، والحديث النبوي الشريف عبارة عن تقليد أو مجرد اقتباس ؛ ولكن كان التفاعل مع هذه الكتب على درجة أعلى وأعمق من مجرد اقتباس آية أو نص مقدس على سبيل الاستشهاد أو التعزيز، بل كان قائماً على بناء نصوص جديدة.

إن تعامل هؤلاء الشعراء أصبح في بناء النصوص الجديدة يقوم على المحاورة للآيات، ومن ثم تشكيل موقف مع أو ضد، وهو موقف ربما ظل موضع تردد أو خوف لدى الشعراء قبلاً، و" شعر الحداثة يختلف في قراءته للنصوص الدينية عن شعراء مدرسة المحافظين (الكلاسيكية) أو المدارس الرومانسية العربية التي تعاملت مع التراث تعاملاً يرتبط بالقشور لا الجوهر بالسطح لا العمق " [1].

---

[1] - نمر موسى، إبراهيم، (آفاق الرؤية الشعرية)، (دراسات في الشعر الفلسطيني المعاصر)، ص: 69.

وعلى الشاعر أن " يحدّث في تلك المعاني والأبنية إضافاته وتحويراته الخاصة ليجعل منها جزءاً من رؤياه الشخصية إزاء الكون والشعر والحياة، وعنصراً من عناصر نبرته وأسلوبه "[1].

وقد قلنا إن عودة الشاعر إلى التراث لا تعني عجزه وافتقاره، ولا تعني نقل ذلك التراث كما هو أو تقليده، بل لابد من التفاعل مع التراث، وهذا ما يشكل إبداعاً لدى الشعراء المتمكنين، و " الشاعر المقتدر وهو يستمد من التراث لا تغيب شخصيته أبداً، بل هو دائم الحضور في إبداعه الشعري، وعميق الإحساس بشخصيته باعتبارها العنصر الجديد الفاعل "[2].

ويظل للشاعر دور كبير فهو " الذي يعيد صياغة هذا التراث وتشكيله، ويتبين ذلك من خلال اختياره نصاً دون غيره، وعلاقته مع النص توافقاً أو اختلافا، والتناص أو تداخل النصوص أو تعالق النصوص هو من أشكال العلاقة مع التراث، إذ التفاعل وأشكاله بين النصوص والمشاركة "[3].

أما الأمر الأخر والمهم في عملية التناص فهو قراءة النصوص، فهذه القراءة للنصوص واستيعابها وتحويرها هو هدف الشعراء الذين ابتعدوا عن مجرد الاقتباس، أو تزيين النص الشعري بأية أو جملة من القرآن استشهاداً أو اقتباسا ؛ للبحث عن القيمة والمصداقية التي تمنحها الآيات القرآنية للنصوص الشعرية، فلا بد من البحث عن " قراءة أقل ما يقال فيها إنها أكثر عمقاً وتدبراً وأصالة، ولعلها القراءة السليمة التي تجعل النصوص القرآنية حية نابضة في الضمائر على الدوام، لا مجرد أصوات وكلمات مقيدة الدلالة "[4].

إن عودة الشعراء إلى القرآن لها الكثير من الأسباب، ولعل الواقع الذي عاشه هؤلاء الشعراء مع أمتهم بما فيها من أزمات، تبدّلت حال أمتهم من النصر إلى الهزيمة،

---

[1] - العلاق، علي جعفر، (2002)، (الدلالة المرئية)، (ط1)، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ص: 65.

[2] - الكوفحي، إبراهيم، (2001 م)، توظيف الموروث الديني في شعر حيدر محمود، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد (الأول)، المجلد 28، ص: 207.

[3] - الزواهرة، ظاهر (2008)، اللون ودلالاته في الشعر، مرجع سابق، ص: 195.

[4] - إسماعيل، عز الدين، (1978) الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، (ط3)، القاهرة: دار الفكر العربي، ص: 32.

ومن القوة إلى الضعف، ومن القيادة إلى الانقياد، ومن الاستقلال والحرية إلى الاحتلال والقيد، وقد رأوا بأم أعينهم ضياع القدس وفلسطين، وسيناء والجولان، ومن ثم الحروب المتلاحقة بما أصبح معروفا عند العامة بالنكبات المتتالية، ومن هذا تطورت الحياة بمختلف نواحيها وتغيرت، وخاصة من الناحية السياسية، فـ " التطور الذي طرأ على الحياة السياسية والثقافية جعل فرص إفادة الشعراء من القرآن متعددة، وذلك في مواجهة حملات الاستعمار والتغريب التي استهدفت الإسلام ومعتنقيه "[1].

كما أن توظيف النص القرآني حمل لهؤلاء الشعراء كنزاً في مختلف المعارف، إذا جاز لنا التسمية من جديد ؛ لأن " القرآن الكريم بسحره وبيانه وموضوعاته، وفي قصصه وشخصياته هو المصدر الأساسي الذي عاد إليه الشعراء، يستلهمونه ويستمدون منه ما يتوقون إليه في أشعارهم، لا عجب في ذلك ؛ لأنه الكتاب الذي ظلّ على مرّ الزمان والمكان الغني بالأسرار، ويشمل جوانب الحياة، وفيه الكثير مما يبحث عنه البشر، من قضايا تقض مضاجعهم، فهو المصدر الذي لا ينضب إذ وجدوه المعين الأول والواسع والخصب للعودة إليه والإفادة منه "[2].

ومن جهة أخرى غير العلوم والمعارف، وليس على سبيل الحصر، فإن القرآن الكريم علّم الأدباء، فنون التعبير مما صقل شعرهم ونثرهم، وذلك لأن القرآن الكريم " معجزة الدهور، يفيض بالصياغة الجديدة والمعنى المبتكر، يصوّر تقلبات القلوب وخلجات النفوس، وهو النص المقدس الذي أحدث ثورة فنية على معظم التعابير التي ابتدعها العربي شعرً ونثراً، ليخلق تشكيلاً فنياً خاصاً متناسق المقاطع، تطمئن إليه الأسماع إلى الأفئدة في سهولة ويسر "[3].

وبهذا شكّل " استخدام القرآن الكريم في الشعر العربي المعاصر ملمحاً أسلوبياً مميزاً، فالقرآن الكريم - بوصفه نموذجاً – شكّل متعالياً نصاً، وذلك بتأثيره وامتداده في لحظته التاريخية، وفي اللحظة الراهنة، فهو نص مقدّس، ذو

---

[1] - شرار، شلتاغ عبود، (1987)، اثر القرآن في الشعر العربي الحديث، (ط1)، دار المعرفة، ص: 3.

[2] - الزواهرة، ظاهر، اللون ودلالاته في الشعر، مرجع سابق، ص: 196.

[3] - مباركي، جمال، (2007)، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، ص: 167.

امتداد حاضر في الحاضر، كما هو في الماضي، ومنهل خصب لمختلف أنواع التفاعلات النصية " [1].

ولقد كان " القرآن الكريم أول النصوص التي استأثرت بعناية الشاعر المعاصر، باعتباره النص الذي يحمل من أبعاد اللامحدود للحياة وللإنسان " [2].

فكان أثر القرآن واضحاً في لغة الشعراء وأخيلتهم ومعانيهم، وربما يكون ذلك لكونهم تربوا هم على هذا الكتاب، فكان تأثيره أكثر وأشدّ فـ " المعاني والموضوعات القرآنية التي وجدت طريقها إلى الشعراء لأنهم في الطليعة التي تربت على روح القرآن، ودرجت على منهجه، وإن تفاوتوا في تمثيل هذه الروح والإخلاص لتوجيهاتها " [3].

إن استلهام الشعراء لما في القرآن الكريم من آيات وكلمات، وقصص وإشارات في قصائدهم جعلهم يمزجونها " بفلذات إدراكية وتصورية تعلي من قيمة الشعر / الكلمة في حياة الإنسان وتدل على مسؤولية الشاعر تجاه الجماهير العربية المستقبلة لإبداعه الشعري، الذي عكس من خلاله آلام الحاضر آماله وغموض المستقبل وإشراقه، في صياغات شعرية متتابعة، وأساليب فنية متجددة، ودلالات إلهامية عميقة الغور في التعبير عن الواقع الآتي والمستقبل الآتي " [4].

لم تستطع الصعوبات والنكبات التي حلت بالأمة، واحتلال أجزاء مقدسة من أراضيها، وتشرد الملايين، ومن ثم ممارسات الاحتلال داخل أراضيها، طمس هوية العروبة والإسلام فيها، وإحلال ثقافته وأسمائه وأفكاره، إضافة لفعل المستعمر من خارج أراضيها، بالغزو الفكري وتشتيت ثقافة الأمة من أن تطمس هويتها وعقيدتها ومبادئها، فظلّت العودة إلى القرآن جزءاً لا يتجزأ من التمسك بوجودها و " مهما يكن

---

[1] - التناص في شعر سميح القاسم، رسالة ماجستير، جامعة حلب، الطالب:عبد القادر أحمد الحسين الجاسم، 2009، إشراف مصطفى عثمان، كلية الآداب والعلوم الانسانية ص: 135.

[2] - السعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، القاهرة: منشأة المعارف، ص: 237-238.

3 - عبود شرار، شلتاغ، أثر القرآن في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص:23.

[4] - نمر موسى، إبراهيم، (2005)، آفاق الرؤية الشعرية، دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، جامعة بيرزيت، ص:71.

فإنّ التركيبة العامة للمجتمع العربي والإسلامي في الربع الأخير من القرن الماضي، وحتى منتصف هذا القرن، ظلت ذات طابع إسلامي بارز، فلم تستطع تيارات التغريب بعد أن تشكّلهُ، وتترك بصماتها الدينية على ثقافة أفراده وسلوكهم، على ضوء ذلك يستطيع الباحث أن يقرر بأن العقيدة الدينية وقيمتها الحضارية، وكتابها الأكبر القرآن، كانت من أقوى الأسباب التي ساعدت على وحدة المجتمع العربي الإسلامي وتماسكه أمام قوى الاحتلال والعدوان " [1]، وهو ما ينطبق بشكل شبه كامل على القرن الحادي والعشرين.

والقرآن الكريم هو النموذج، وهو سبب القوة والمنعة للأمة، ومن ثم فإنّ الشاعر العربي تلقى القرآن بسحره ودهشته، وهو النموذج الذي انصرف لمحاكاته، فعاد الشعراء العرب المعاصرون إلى القرآن الكريم، ينهلون منه، ويقتبسون آياته " ليصبح رافداً مهماً في الشعر العربي المعاصر إلى عدة روابط، كالرافد التراثي والأسطوري والغربي، والرافد الذاتي " [2].

ومهما يكن فإن العلاقة التي تجمع الشعر والدين هي علاقة متبادلة وممتدة، ونجد الأثر الواضح منذ أن شجّع الرسول ﷺ حسان بن ثابت للرد على القرشيين، ومن هنا يمكن القول إن الشعر بمكانته العالية والقوية خدم الدين في أوقات مختلفة ومتعددة عبر العصور، وفي مواكبة الظروف التي مرت بها الأمة العربية والإسلامية، فـ " الشعر بما له من مكانة قوية استطاع أن يخدم الدين في ظروف كثيرة، ويمكن له أن ينشر أهدافه...، كما استطاع الدين أن يمدّ الشعر بموضوعات جليلة، وأن يلوّنه في كثير من الأحيان بألوان دينية مختلفة " [3].

إنه أثر الدين، واضح على الشعر، خاصة أن القرآن الكريم كتاب هذا الدين على درجة عظيمة من البلاغة والبيان.

---

[1] - عبود شرار، شلتاغ، أثر القرآن في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص:22.

[2] - مباركي، جمال، (2007)، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص: 168.

[3] - فهمي، ماهر حسين، (1959)، شوقي، شعره الإسلامي، القاهرة: دار المعارف، ص: 16.

- تناص اللفظ والمعنى في القرآن الكريم

لقد تعامل الشعراء مع القرآن في أغلب الأحيان على وجه الاقتباس، فيأخذ الشعراء كلمة أو آية ويدرجونها في أشعارهم، غير أن الشعراء المعاصرين قد خرجوا عن الاقتباس الضيق إلى التوسع في وجوه تناصية، تبلغ جزءاً من قصة قرآنية، أو قصة بعينها من النص القرآني، ولم يقف الشعراء عند حدود هذا الاقتباس، بل تجاوزه إلى إثراء تجربته، واستيعاب التراث من منطلق يقود إلى التجديد أحياناً، كما أنّ العودة إلى القرآن تعني العودة إلى الجذور الأولى، والمنابع الصافية في داخل الثقافة العربية الإسلامية " [1].

ومن هنا فإن العلاقة التي تجمع نصوص هؤلاء الشعراء مع الآيات والقصص القرآنية، ليست علاقة اقتباس مجردة بل تكشف عن توظيف هؤلاء الشعراء لهذه النصوص، وليست مجرد نقل للنصوص، وإنما الدخول في محاورات بالقبول أو التمرد، ومن ثم بناء نصوص جديدة تحمل بصمات الشاعر الخاصة، بما فيه مخزونه الثقافي والموروثي، ومن هذا المنطلق فإن القصيدة المتناصة " ليست كتابة، بل إعادة كتابة " [2].

وعلى هذا الأساس أيضاً يمكن أن تكمن وظيفة التناص في أن " يخدم هدفاً ويقوم بمهمة سياقية يثري من خلالها النص، ويمنحه عمقاً، ويشحنه بطاقة رمزية لا حدود لها، ويكون بؤرة مشعة لجملة من الإيماءات تتعدد فيها الأصوات والقراءات " [3].

إن الشواهد التناصية تبدو كثيرة، وقد عرض بعض الباحثين لمثل هذه الشواهد[4]، و إفراد التناص الديني، أي الشواهد التناصية مع القرآن الكريم والحديث

---

[1] - زواهرة، ظاهر، اللون ودلالاته في الشعر، مرجع سابق، ص: 197.

[2] - حمودة، عبد العزيز، الخروج من التيه دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، العدد (298)، (ط1)، الكويت، ص: 201.

[3] - اليافي، نعيم، (1997م)، أطياف الوجه الواحد (دراسات نقدية)، دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص: 84.

[4] - إن الشواهد التناصية تبدو كثيرة، وقد عرض بعض الباحثين لمثل هذه الشواهد كما في دراسة لإبراهيم الكوفحي، (توظيف الموروث الديني في شعر حيدر محمود) [4]، ودراسة لعبد القادر أحمد الحسين (التناص في شعر سميح القاسم) ينظر: الجاسم، عبد القادر أحمد الحسين، (2009 م)، (التناص في شعر سميح القاسم)، رسالة ماجستير، جامعة حلب، إشراف مصطفى عثمان، كلية الآداب والعلوم الإنسانية.

النبوي الشريف، والإنجيل والتوراة، ربما بحاجة إلى دراسة شاملة، وعند أكثر من نموذج من الشعراء ؛ للوصول إلى دراسة هذه النماذج في بحث مستقل، وهنا سنعرض – بإذن الله – لبعض هذه النماذج التي أساسها القرآن الكريم، وهو فيها ركيزة إما لفظا أو معنى، ومن ذلك قول سميح القاسم:

- ينام ويصحو الحصار

وأقرب من جرعة الوحل زمزم

وأبعد من رحمة الله باب المخيم

يجوع صبيّ المجاعة

وسمعا وطاعة

يجوع

وليس لكرت الإعاشة، ليس لكرت الإعاشة

ففي جبة الغوث موت صغير (وبئس المصير) [1].

فالشاعر يتناص مع جزء من آية قرآنية بلفظها، وقد تكررت في القرآن الكريم غير مرة، ومن ذلك قوله تعالى: { وَمَن كَفَرَ فَأُمَتِّعُهُ قَلِيلاً ثُمَّ أَضْطَرُّهُ إِلَى عَذَابِ النَّارِ وَبِئْسَ الْمَصِيرُ} [2] وقوله تعالى: {أَفَمَنِ اتَّبَعَ رِضْوَانَ اللّهِ كَمَن بَاء بِسَخْطٍ مِّنَ اللّهِ وَمَأْوَاهُ جَهَنَّمُ وَبِئْسَ الْمَصِيرُ } [3].

لم يكن التناص لمجرد الاستشهاد، بل هو أعمق من ذلك بكثير، إذ يربط الشاعر مصير الفلسطيني، وما آل إليه الحال جراء التشرد والضياع، والانتهاء إلى مخيم ظالم تشرف عليه إدارة وكالة الغوث، لتصبح القائد الذي يقسّم الطعام

---

[1] - القاسم، سميح، (1993)، الأعمال الشعرية الكاملة، الكويت / القاهرة: دار سعادة الصباح، يناير، ج3، ص: 440.

[2] - سورة البقرة، الآية: 126.

[3] - سورة آل عمران، الآية: 162.

والشراب على المشرد الفلسطيني الذي أخرج من أرضه قسرا ، ويصبح المخيم أقرب من رحمة الله التي ابتعدت عن هذا الضائع بعيدا عن وطنه.

إن الشاعر يكاد من خلال هذا التناص أن يعقد مقارنة قاسية ، يكون فيها باب المخيم، ومن ثم المخيم، بمثابة الربّ (الخالق والقادر)، وإذ يكون الله خالقا قادرا ، ويعطي ويمنع، ويمنح للجائعين الطعام، فإن المخيم = الربّ!

إذاً المخيم هو الذي يعطي ويمنع، وهو الذي يخلق واقعا مرّا ، وفي كلا الأمرين تكون النتيجة الأولى هي الاستسلام والانقياد ، ولكلا الربّين (المخيم / الربّ — الله)، وهذا الاستسلام يكون للربّ (الله) سمعا وطاعة بعد قناعة وعبادة، في حين أن السمع والطاعة للمخيم جراء الجوع والظلم في حالة الاستسلام لهذا الواقع، وإذا كان العابد ليس له إلا الله، فإن ابن المخيم ليس له إلا كرت الإعاشة، وهو ما تقدمه وكالة الغوث، وما هو في نظر الشاعر سوى موت صغير يكبر ؛ ولذا لم يجد بُداً من الخلاص من هذه المقارنة إلا العودة إلى القرآن الكريم لاستحضار نص الآية " وبئس المصير" ؛ ليكون الواقع المرّ في المخيم يفضي إلى المصير المحتوم، وهو الضياع والتشرد والجوع، وزعزعة الهوية والوجود ، والحكم الأبدي على أبنائه بما يشبه الموت، وهو المصير الذي ينتظره العاصون ربهم، ويكون المصير = جهنم ؛ لأن جهنم هي بئس المصير.

وربما نجد استحضار الشاعر حيدر محمود لأكثر من نص قرآني، ليؤكد سبب استحضار النص القرآني، و يوصل رسالة كبيرة تحمل معاني غزيرة، ربما لن يتمكن من إيصالها لولا اتكاؤه على هذه النصوص القرآنية، فقد أراد الشاعر أن يرسم صورة مخيفة عن واقع مخيف، لعدو باغٍ متربص بأمتنا ، يقول حيدر محمود:

— على من تنادي

زمن النخوة انتهى

وسوقُ عكاظ بالبضاعة كاسدُ

فلا قولَ.. إلا قولُ رابين:

داويا..

ولا فعل إلا فعلَهُ.. يتصاعدُ

ولا خيلَ،

إلا خيلُهُ تملأ المدى..

ولا ليلَ..

إلا ليلُه.. والفراقدُ

له البحرُ.. والشطآنُ..

والنهرُ.. والذُرى..

وتنساب (إذ تنسابُ) منه الرّوافدُ

له الزيتُ،

والزيتونُ،

والزهرُ،

والندى،

وما تشتهي أقدامُه،

والسواعدُ..

(وإنّا إليه راجعون!)

وكلّنا..

أمام مُداه الذابحات:

طرائدُ!!

وأنّى توجهنا، فثم مخالب

وحيث مشينا..

فالطريقُ.. مصائدُ!! [1].

فإذا ما تدبرنا النص المليء بالاقتباسات نجد الشاعر يعاني هولا وحدثا فاجعا، فيستحضر كلّ الكون ويضعه تحت تأثير رابين، وإنما يريد من ذلك " إدانة واقع الأمة، وانتقاده بصورة مؤثرة " [2].

فالشاعر يأتي بسوق عكاظ وقد كسدت تجارته التي كانت مزدهرة، ويسأل المظلوم العربي " على مَنْ تنادي؟ " وكأنه يقول له لا تنادي أمام هذا الواقع، فالقول والفعل لرابين، والخيل والليل والبحر والشطآن لرابين، والزيت والزيتون، والزهر والندى لرابين حتى يصل إلى عبارة تهكمية تساوي الواقع المتردي " وما تشتهي أقدامه والسواعد "، فلرابين كلّ شيء وهذه الأشياء تحت أقدامه، ويريد الإشارة إلى أنه داس بقدمه أرضا مقدسة، وليس شيء إلا له، ثم يستدعي الشاعر النص القرآني من سورة البقرة { وَلاَ تَقُولُواْ لِمَنْ يُقْتَلُ فِي سَبيلِ اللّهِ أَمْوَاتٌ بَلْ أَحْيَاء وَلَكِن لاَّ تَشْعُرُونَ ❖ وَلَنَبْلُوَنَّكُمْ بِشَيْءٍ مِّنَ الْخَوفْ وَالْجُوعِ وَنَقْصٍ مِّنَ الأَمَوَالِ وَالأنفُسِ وَالثَّمَرَاتِ وَبَشِّرِ الصَّابِرِينَ ❖ الَّذِينَ إِذَا أَصَابَتْهُم مُّصِيبَةٌ قَالُواْ إِنَّا لِلّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعونَ } [3].

والشاعر في استحضاره للآية الكريمة لم يأخذها وفق سياقها القرآني، إذ جاءت في النص القرآني على لسان المجاهدين في سبيل الله، فالمجاهدون راجعون إلى الله، وهو الذي سيوفيهم أجورهم، وهم أمام الابتلاء ونقص الأنفس والثمرات صبروا، ويبشرهم ربهم فاسترجعوا لأنهم يعلمون أنهم سيجدون جزاء شكورا، ولكن حيدر محمود جعل عبارة " إنا لله وإنا إليه راجعون " عائدة على رابين، وهو ما يرمز إلى الصهيونية العدو الأزلي لأمة العرب، والمفارقة تكمن أن جعل الشاعر رابين بمستوى الإله، وذلك لما له ولمقدرته على القول والفعل والتدمير، وإذا عدنا إلى النص نجد لام الاختصاص تتكرر كثيرا بما يعني ملكية رابين لكل شيء، حتى الأشياء التي أقسم الله بها في القرآن: " والتين والزيتون " هي لرابين، وحيث عجزت النفوس عن قبول واقع

---

1 - محمود، حيدر، (2001)، الأعمال الشعرية الكاملة، (ط1)، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، ص: 115 – 116.

2 - الكوفحي، إبراهيم، (توظيف الموروث الديني في شعر حيدر محمود)، مرجع سابق، ص: 210.

3 - سورة البقرة، الآيات: 154 - 156

الأمة المليء بالهزائم جعل هذه النفوس تصل إلى قناعة الاستسلام والانقياد للعدو الذي يفعل ما يريد، فهو يرسم صورة لملامح الأمة تقوم على اللهو والسكر واللعب، بعيدة عن الجدّ والعمل، وهي صورة ملأى بالسلوكيات السيئة، والتي يراها الشاعر سببا لمذلة الأمة وضياع حقوقها، ولذلك كانت هذه السلوكيات موجبة للطوفان، وربما يكون الشاعر في حالته المعيشة بما فيها من تهكم وكراهية للواقع العربي المستكين يبحث عن حلول وخلاص، ولو كان الحل نهايته الأبدية على ما يبدو في طوفان يستحضر من خلاله طوفان نوح عليه السلام إذ يقول في قصيدته " الرسالة الأخيرة ":

- القوا القبض عليَّ (إذا شئتم)

باسم الرفض..

فقد أدركنا الطوفان..

ولا عاصم من أمر الله..

لا عاصم.. من أمر الله!! [1].

إن استلهام الشاعر لقصة قوم نوح عليه السلام تجعلنا أمام مقارنة بين قوم نوح وأمتنا اليوم، فنكاد نجد شبها في أن قوم نوح وأمتنا في لعب وسهر وسكر، وكلاهما أضاع فرصة النجاة.

إن الشاعر من خلال نقده لواقع الأمة التي غرقت في لهوها وسهرها مرتكبة العديد من السلوكيات غير السوية، وغير المنتمية للدين، وهو ما يشير إلى الابتعاد عن جادة الطريق، ومن ثم الضياع (الخسران)، وربما هي إشارة لأسباب ضياع الأمة حين يقول:

– بدأ البحارة سهرتهم بالوسكي،

فالبرد شديد جدا..

واختلطت أحذية،

---

[1] - محمود، حيدر، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 219.

ونهودٌ..

ودماءٌ..

وغناء..

واحتدم الرقص، وغابت تحت الأقدام

الأشياء [1].

إن هذه الحالة اللامقبولة في مجتمع إسلامي مثلا، تفضي إلى نتيجة وهي الطوفان للخلاص من هذه الحالة، وهنا يستحضر الشاعر طوفان نوح الذي أرسله الله إلى قومه عقابا لهم، إذ لم يأخذوا بالتي هي أحسن، والقصيدة تحيل إلى قوله تعالى: { وَأُوحِيَ إِلَى نُوحٍ أَنَّهُ لَن يُؤْمِنَ مِن قَوْمِكَ إِلاَّ مَن قَدْ آمَنَ فَلاَ تَبْتَئِسْ بِمَا كَانُواْ يَفْعَلُونَ ❁ وَاصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا وَلاَ تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُواْ إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ ❁ وَيَصْنَعُ الْفُلْكَ وَكُلَّمَا مَرَّ عَلَيْهِ مَلأٌ مِّن قَوْمِهِ سَخِرُواْ مِنْهُ قَالَ إِن تَسْخَرُواْ مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنكُمْ كَمَا تَسْخَرُونَ ❁ فَسَوْفَ تَعْلَمُونَ مَن يَأْتِيهِ عَذَابٌ يُخْزِيهِ وَيَحِلُّ عَلَيْهِ عَذَابٌ مُّقِيمٌ ❁ حَتَّى إِذَا جَاء أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ قُلْنَا احْمِلْ فِيهَا مِن كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلاَّ مَن سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ وَمَنْ آمَنَ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلاَّ قَلِيلٌ ❁ وَقَالَ ارْكَبُواْ فِيهَا بِسْمِ اللّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَّحِيمٌ ❁ وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَا بُنَيَّ ارْكَب مَّعَنَا وَلاَ تَكُن مَّعَ الْكَافِرِينَ ❁ قَالَ سَآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاء قَالَ لاَ عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللّهِ إِلاَّ مَن رَّحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ } [2].

والشاعر لم يسرْ وفق المعنى القرآني، بل لقد عكس المعنى تماما، فحين كانت سفينة نوح في القرآن الكريم تمثل رمز الخلاص والنجاة من قوم عاندوا وكفروا، فإن السفينة التي جاء بها حيدر محمود، ومن فيها من بحارة بدأوا رحلتهم بالوسكي، تبدو سفينة للهلاك، فقد أدركها الطوفان، ولكن النتيجة مختلفة في كلا السفينتين، فسفينة نوح لها عاصم وهو الله، وهو الذي نجاها إلى أن استوت على الجودي.

---

[1] - السابق نفسه، ص:218.

[2] - سورة هود، الآيات: 36 – 43.

في حين أن سفينة البحارة في نص حيدر محمود ليس لها عاصم، ولذلك مصيرها المنطقي كان الغرق، ويمكن أن نتمثل مخططا للنصين على النحو:

- سفينة نوح: تحمل المؤمنين – لها عاصم (الله) ــ النتيجة هي النجاة

سفينة البحارة: تحمل العاصين – ليس لها عاصم ــ النتيجة هي الغرق.

إن هذا الغرق آتٍ من نتيجة الفساد، وهنا نجد أن النص الشعري قد نحا منحى غير منحى النص القرآني، فتوظيف النص القرآني هنا جاء في " إطار اللامألوف بالنسبة للقارئ، مما يجعل النص أكثر إثارة وتأثيرا "[1]، فهو يحمل المفاجأة والدهشة عما في مخزون المتلقي.

وحين يقول:

- إن الزاني يجلد حتى الموت،

ويحرم من حوريات الفردوس[2].

وهو بهذا الحكم الشرعي للزاني المحصن، يتوضح لدينا أن الأمر في الفساد قد وصل إلى حد غير معقول، فلم يكن الزنا لغير المحصن، بل للمحصن الذي يجب أن يكون أكثر اتزانا وضبطا، وهذا دليل على انتشار الفساد باتساع، ولكن الشاعر في تناصه مع الآية القرآنية غيّر وبدّل ليخدم فكرته التي يريدها، إذ يقول الله تعالى: {الزَّانِيَةُ وَالزَّانِي فَاجْلِدُوا كُلَّ وَاحِدٍ مِّنْهُمَا مِئَةَ جَلْدَةٍ وَلَا تَأْخُذْكُم بِهِمَا رَأْفَةٌ فِي دِينِ اللَّهِ إِن كُنتُمْ تُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ وَلْيَشْهَدْ عَذَابَهُمَا طَائِفَةٌ مِّنَ الْمُؤْمِنِينَ}[3].

وهذا ما جعل الشاعر يغلظ العقوبة له، فلم يكتفِ بالرجم حتى الموت، إنما جعل الرمي بالحجارة جلدا لشدة الإهانة، ثم أضاف عقوبة أخرى تصيبه في الآخرة وليس هذا من صلب العقيدة والتشريع، وإنما أراد الشاعر أن تكون العقوبة أشد ما يمكن ؛ لأن الفساد أكثر ما يمكن، وهذا ما جعله يحرم الزاني من " حوريات الفردوس ".

---

1 - الكوفحي، إبراهيم، (توظيف الموروث الديني في شعر حيدر محمود)، مرجع سابق، ص: 212.

2 - محمود، حيدر، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 219.

3 - سورة النور، الآية: 2.

يقتبس الشاعر النص القرآني ويحوّر فيه، وقد يكون ذلك استحياء للنص القرآني أكثر منه اقتباسا ؛ لأن الشاعر غيّر من الحقائق فيه، ومن ذلك ما فعله السياب إذ لم ينقل النص القرآني بحقيقته فيقول:

– أكاد أسمع العراق يذخرُ النقودْ

ويخزن البروق في السهول والجبالْ،

حتى إذا ما فضّ عنها ختمها الرّجالْ

لم تترك الرياح من ثمودْ

في الوادي من أثرْ [1].

فالسياب في هذا المقطع لم يرد نقل الحقيقة القرآنية كما هي، إذ يقول الله تعالى: { وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ } [2] ؛ لأن القوم الذين أهلكوا بالريح هم قوم عاد، ولم تترك الريح لهم أثرا، بقدر ما أراد السياب استحياء النص القرآني، وربما يريد من ذلك أمرين:

الأول: هو استقام النغم الموسيقى في المحافظة على بعض القوافي، فالموسيقى التي يحققها اسم (ثمود) متسقة نغما مع كلمة (الرعود).

أما الأمر الثاني: ربما يكون رسالة أعظم وأشمل، وهي أن الدمار يلحق بالجميع، كما يرى في العراق الذي فيه كل الخيرات، ولكنها تذهب لغير أهلها، تذهب أدراج الرياح، والفاعل غير معلوم صراحة، أي المستبد غير محدد، فكل من يعتدي على العراق وخيرات العراق مستبد ومحتل وفاعل ومعتدٍ، مهما تتغير المسميات، بل إن الشاعر من خلال استدعائه الحادثة من القرآن الكريم غيّرَ أيضا الريح ـــ إلى الرياح، وكأنّه يقول لنا عبر الجوع، واغتصاب الحقوق من قبل الطامعين في بلده العراق أن لا وجود للخير، إذ إنّ المعنى المرتبط بالرياح هو الخير من جر السحاب

---

[1] - السياب، بدر شاكر، (1971)، الأعمال الكاملة، (ط1)، بيروت: دار العودة، ص: 255.

[2] - سورة الحاقة، الآية: 6.

والتلقيح، في حين أن لفظ الريح يعني العقوبة والدمار، فلا وجود سوى للدمار، وكأنه يريد عقوبة للمتسلطين على خيرات العراق من كل شيء: الريح / الرياح.

وربما أخطأ السياب في الإحالة، فهم قوم عاد لا قوم هود.

وفي قصيدة " مقتل القمر " لأمل دنقل نجده يستحضر نصا قرآنيا، كما يستحضر قصة قرآنية أيضا، وفي القصيدة استحضار لمعانٍ إسلامية، فمقتل القمر يشكل فاجعة كبرى تصل إلى مستوى يوم القيامة، استدعت كل هذا الحضور القرآني في نصه، فيقول الشاعر:

-.. وتناقلوا النبأ الأليم على بريد الشمس

في كل المدينة

" قُتِلَ القمرُ "!

شهدوه مصلوبا تدلّى رأسه فوق الشجر! [1].

وهو بهذا يتناص مع قوله تعال: {عَمَّ يَتَسَاءلُونَ ❖ عَنِ النَّبَإِ الْعَظِيمِ} [2].

وإذا كان الناس مختلفين في النبأ العظيم، فإن الشاعر يؤكد النبأ الأليم، ويغيّر كلمة العظيم في النص القرآني إلى الأليم في نصه الشعري، محافظا على النغم الموسيقي والوزن للكلمتين.

يبدو القمر قيمة كبرى، ويمثل كلّ الطموحات والأماني ؛ لذا تناقل مقتله أهل المدينة، فهو يهمهم، مستخدما الفعل " تناقلوا " الدال على الجمع، ومن ثمَّ يستخدم ما يؤكد المعنى نفسه وهو " كلّ المدينة "، كما يكون مقتله دون سبب أو جرّاء إثم، ولذا استحضر الشاعر قصة صلب السيد المسيح، وهو بقوله: شهدوه مصلوبا " يدل على الموقف السلبي للناس، إذ لم يكن لهم القدرة على الفعل أو ردّ الفعل (منع قتله)، فهم يراقبون بأبصارهم مشهد صلب السيد المسيح دون حراك، وكذلك كان فعل الناس في مراقبة قتل القمر؟

---

[1] - دنقل، أمل، (1995)، الأعمال الشعرية، مكتبة مدبولي، ص: 97.

[2] - سورة النبأ، الآيتان: 1- 2.

إنّ مشهد الصلب يدل على أبشع المواقف الدالة على الإهانة والإذلال، خاصة إذا كان الصلب بحضور الناس لإخافتهم وإرعابهم.

إنّ القمر يعني القداسة ؛ ولذلك وصل إلى منزلة السيد المسيح (النبي) جراء الصلب، ويريد الشاعر أن يكون له عمل إيجابي ومقدرة، لأنه يجد فيه مثاله وأنيسه:

- كان يعجبه غنائي في المساء

وكان يهديني قوارير العطور

فبأي ذنب يقتلونه؟

هل شاهدوه عند نافذتي – قبيل الفجر – يصغي للغناء؟ [1].

إنّ الشاعر يستحضر النصوص القرآنية، ليقدم المبررات لمقتل القمر، فالقاتلون هم ممن يعرفونه، وربما أقرب الناس إليه، وهذا ما جعل الشاعر يستحضر النص القرآني: { وَإِذَا الموءودة سُئِلَتْ ❁ بِأَيِّ ذَنبٍ قُتِلَتْ} [2]، والموءودة يقتلها أبوها، فالقمر إذا قتله أهله، ثم يطرح الشاعر الأسئلة لمقتل القمر، وكأنه يقول لم يفعل القمر ما يستحق القتل لأجله؟ ولهذا هو مَنْ دثره:

- دثرته بعباءته

وسحبت جفنيه على عينيه [3].

ولكن المفارقة تبدو من خلال استحضار الشاعر قصة سيدنا يوسف ﷺ ؛ ليؤكد المعنى الذي نرمي إليه، وهو أن مقتل القمر كان بأيدي أهله، يقول أمل دنقل:

- يا أبناء قريتنا أبوكم مات

قد قتلته أبناء المدينة

ذرفوا عليه دموع إخوة يوسف [1].

---

[1] - دنقل، امل،الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 97 – 98.

[2] - سورة التكوير، الأيتان: 8- 9.

[3] - دنقل، امل،الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 98.

فهو يستحضر من قصة يوسف الحادث الفارق في الآية: { وَجَاؤُواْ أَبَاهُمْ عِشَاء يَبْكُونَ }[2].

وهنا يوظف الشاعر من خلال استحضار القصة القرآنية ما حدث ليوسف من إخوته، إذ كانوا هم القتلة (من حاولوا قتله ونفذوا)، وجاءوا إلى أبيهم في بكاء عليه ؛ لإخفاء معالم جريمتهم، وكذلك فعل أبناء المدينة الذين قتلوا القمر (النموذج)، وكما جاء إخوة يوسف ببكاء ودموع، جاء أبناء المدينة بدموع، وكأننا أمام معادلة:

إخوة يوسف ـ قتلوا يوسف ـ جاءوا إلى أبيهم يبكون

أبناء المدينة ـ قتلوا القمر ـ جاءوا يذرفون الدموع

والنتيجة في الحالتين تفضي إلى الغدر والحقد الدفين الذي أراد الشاعر أن يؤكده، ولذلك لم يكن حتى البكاء من أبناء المدينة سوى تقليد لبكاء إخوة يوسف.

إنّ المفارقة تبدو واضحة في " تناقل أهل المدينة النبأ الأليم في مقتل القمر "، ثم بعد حين من النص " قتله أبناء المدينة ".

إنّ أمل دنقل يستحضر العديد من الآيات القرآنية، ويوظفها في نصوصه الشعرية، وهو يريد من ذلك المعنى الأعمق والأبعد مما وراء المعنى الظاهر، ففي قصيدته " من مذكرات المتنبي "، يقول:

- ساءلني كافور عن حزني

فقلتُ إنها تعيش الآن في بيزنطة

شريدة كالقطة

تصيح " كافوراه.. كافوراه.. "

فصاح في غلامه أن يشتري جارية روميّة

تجلد كي تصيح " وارومـاه.. وارومـاه.. "

---

[1] - السابق نفسه، ص: 99.

[2] - سورة يوسف، الآية: 16.

لكي يكون العين بالعين

والسنُّ بالسنّ! "[1].

فالشاعر حين يستحضر قول الله عزوجل: { وَكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَيْنِ وَالأَنفَ بِالأَنفِ وَالأُذُنَ بِالأُذُنِ وَالسِّنَّ بِالسِّنِّ وَالْجُرُوحَ قِصَاصٌ فَمَن تَصَدَّقَ بِهِ فَهُوَ كَفَّارَةٌ لَّهُ وَمَن لَّمْ يَحْكُم بِمَا أنزَلَ اللّهُ فَأُوْلَئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ }[2]،

فإنما يريد أن يتهكم من الواقع العربي المخزي، كيف تبدّل الحال من العزة والأنفة إلى الذل والانحطاط، موظفا الشخصيات الأدبية والتاريخية في نصه، فعنوان نصه " من مذكرات المتنبي " وهذا اختيار لشاعر عباسي معروف بعزته بنفسه وأناه، ثم يكون الحوار مع كافور الإخشيديّ حاكم مصر الذي ذهب إليه المتنبي راجيا الحظوة عنده، وحين يسأل الموتى " كافور " عن حالنا فإننا في موات، ولذلك جاء النص حواريا بين من مضوا وبين الشاعر.

إنّ الحزن الذي يسأل عنه الشاعر إنما هو ممتد يمثل العربية التي تقع تحت ذلّ الاحتلال، وهي الشريدة كالقطة لضعفها وقلة حيلتها، وقد فقدت أهلها، فهي كما يقول:

- " خولة " تلك البدويّة الشمّوس

لقيتها بالقرب من " أريحا "[3].

وهنا سنكون أمام مفارقة، إذ كيف كانت المرأة العربية في زمن المعتصم تصيح من رجل روميّ حاول أن يتغافلها، ثم لطمها على وجهها محاولا إهانتها، فصرخت " وامعتصماه " في صورة " خولة " ـ " العربية "، التي تصيح من اليهود في أريحا وقد أهانوها " كافوراه.. كافوراه "، والمفارقة تكمن في الرد على كلا الصرختين، والحال واحدة فيهما، لكن الإجابة مختلفة، فالمعتصم سيّر جيشا ورد كرامة (المرآة)

---

[1] - دنقل، أمل، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 240.

[2] - سورة المائدة، الآية : 45.

[3] - دنقل، أمل، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 238 – 239.

العربية، في حين أن " كافورا " الذي يمثل زعماء الأمة اليوم لم يفعل ذلك، بل أمر بشراء جارية روميّة ليقتص منها جلدا كي تصرخ هي وتصيح: " واروماه.. واروماه ".

لقد جاء الرد سخيفا كما هو حال الأمة اليوم، ويمكن أن نمثل المفارقة على النحو:

المرأة العربية ـ تصرخ في عمورية ـ " وامعتصماه " ـ يجيب المعتصم = النتيجة فتح عمورية واسترداد الكرامة.

المرأة العربية ـ تصرخ في أريحا ـ " كافورا " ـ لا يجيب كافور = النتيجة ضياع أريحا وفقدان الكرامة، في حين شكّل رد " كافور" أو استجابته – التي هي وعدمها واحد – أمرا مخجلا، لا ينم إلا على حالة الضعف والتردي، ولذا كان استحضار الشاعر للنص القرآني في قوله تعالى: { وَكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَيْنِ وَالأَنفَ بِالأَنفِ وَالأُذُنَ بِالأُذُنِ وَالسِّنَّ بِالسِّنِّ وَالْجُرُوحَ قِصَاصٌ فَمَن تَصَدَّقَ بِهِ فَهُوَ كَفَّارَةٌ لَّهُ وَمَن لَّمْ يَحْكُم بِمَا أنزَلَ اللّهُ فَأُوْلَئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ }[1]؛ للخروج من من مأزق الذل الذي تعيشه المرآة العربية، ومع حالة الضعف التي يعيشها " كافور / زعيم " العربي، ومتوافقا مع فهم " كافور" لمعنى الآية على هواه، بل ربما جعل المخرج لضعفه (من تصدق به فهو كفارة)، وهي إشارة أيضا إلى تفسير النص القرآني ليتوافق مع هواه، فجعل السّن بالسّن مظهرا / لفظا لا معنى، وجسدا دون روح، وبالمقدمة لا بالنتيجة:

صراخ المرآة العربية = جلد المرآة الروميّة / قول المرآة العربية " كافوراه " = قول المرآة الروميّة " واروماه ".

اللفظ لا العمل، وهنا يكون تحقيق معنى الآية لضعيف لم ينتصر، في حين أن النتيجة المتوقعة والمرادة هي أن يكون القصاص من العدو، وعلى قدر الجرم والعمل، وعلى قدر الظلم والإهانة، وليس معنى السّن بالسّن أي " كافوراه / واروماه "؟

وفي هذا الاتجاه من توظيف النص القرآني، أعني الاتجاه الساخر والناقد لواقع الأمة، يكثر أمل دنقل من استحضار النصوص القرآنية، وكما في هذا المقطع

[1] - سورة المائدة، الآية 45.

الشعري فهو يحوّر النص القرآني عند توظيفه، ولا يأخذه لمجرد الاقتباس، بل يقدّمه في نصه الشعري على أساس النفي والإنكار، فيقول في قصيدته " الخيل ":

- اركضي أو قفي الآن.. أيتها الخيلُ:

لستِ المغيراتِ صُبحا

ولا العادياتِ – كما قيل – ضَبْحا

ولا خضرة في طريقك تمحى

ولا طفل أضحى

إذا مررتُ به " يتنحى ؛

وها هي كوكبة الحرس الملكي..

تجاهد أن تبعث الروح في جسد الذكرياتِ

بدق الطبول[1].

فالشاعر يتناص مع الآيات الأولى من سورة العاديات، في قوله تعالى: { وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا ◆ فَالْمُورِيَاتِ قَدْحًا ◆ فَالْمُغِيرَاتِ صُبْحًا }[2]، ولكن الشاعر يخاطب الخيل لا لاستنهاض الهمم والنظر للمعارك، بل للعروض والنظر، بدليل قوله: " اركضي أو قفي الآن " و" جسد الذكرياتِ " و " بدق الطبول ".

وحين يتساوى الأمران (اركضي) و (قفي) ؛ فإن النتيجة معلومة، وهي واحدة في كلتا الحالتين، إذا لا داعي للركض!

وكذلك اعتمد الشاعر على نفي الصفات الواردة في الآيات للخيل، وإذا كانت الخيول في الآيات: (مغيراتٍ و صبحا) فهي في نص دنقل: (لستِ المغيراتِ صُبحا)، وإذا كانت الخيل ضبحا في النص القرآني: (وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا)، فهي في نص دنقل (ولا العادياتِ – كما قيل – ضَبْحا)، ولم يكتفِ الشاعر بنفي الصفات، بل

---

1 - دنقل، أمل، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص: 459 – 460.

2 - سورة العاديات، الآيات: 1 – 3.

إلى النفي جملة معترضة (كما قيل)، فهو لم يعترف بصفة الخيل الواردة في النص القرآني، على اعتبار المشاهد العظيمة والانتصارات الباهرة للخيل في عهد الإسلام الأول، فإذا بها اليوم غير ما كانت عليه، بلا قوة ولا حيلة، ولم تربَّ للمعارك، وإنما لحلقات السباق والرقص؟

وإضافة إلى ما سبق يكون للزمن قيمة فيما يرمي إليه الشاعر، على اعتبار ما كانت عليه الخيل، وماهي عليه الآن (الأمس / اليوم).

لقد اعتمد الشاعر على النفي بـ (لست) وحرف النفي (لا) في نصه الشعري لتطابق الحال مع الواقع، ولتكون مفارقة جديدة كما:

الخيل في الآيات القرآنية: (مُغيرَات صُبْحًا + وْعَادِيَاتِ ضَبْحًا). تعد للمعارك = النتيجة هي الانتصار ؛ ولذلك خلّدها القرآن: (الزمن الماضي).

الخيل في نص الشاعر: (لست مغيرات + وليست عاديات). تعد للطرب والرقص = النتيجة هي الهزيمة ؛ ولذلك تركض أو تقف لا فرق: (الزمن الحاضر).

ومن هنا لجأ الشاعر إلى استبدالها وأحل مكانها (الحرس الملكي)، لا لحراسة الثغور ورد المظالم، وخوض المعارك (الجهاد)، وإنما (تجاهد) للمراسم وحماية السلطان.

وأمام هذا الواقع المؤلم والمتغير إلى الأسوأ لجأ الشاعر إلى الذكريات، وكأنه يريد القول إن الخيول العادية والمغيرة كما في النص القرآني أصبحت من الذكريات، وكأنها جسد بلا روح، وقد تغيّرت وظيفتها الحربية إلى الغناء والرقص (بدق الطبول).

إن مثل هذا التوظيف القائم على التحوير والنفي للنص القرآني يعبر عن الواقع العربي المهين، ونجده عند كثير من الشعراء، ومن ذلك ما نجده في قصيدة " هوامش على دفتر النكسة " لنزار قباني:

- لا تلعنوا السماءْ

إذا تخلّتْ عنكمُ

لا تلعنوا الظروفْ

فالله يؤتي النصر من يشاءْ

وليس حدّاداً لديكمْ..

يصنع السيوف..

- أيامنا تدور بين الزارِ..

والشطرنج..

والنعاسْ..

هلْ (نحن خير أمةٍ أخرجت للناس)؟؟ [1].

إنّ الشاعر في ذمّه للواقع العربي المهين جرّاء النكسة وضياع فلسطين، يوجه غضبه على ما يشبه العتاب، والذم لأمته العربية، بأن لا تلعن الأقدار، ولا تبكي إذا تخلّى الله عنها، لأنها لم تكن كما ينبغي.

ويستدعي الشاعر النص القرآني: { بِنَصْرِ اللَّهِ يَنصُرُ مَن يَشَاء وَهُوَ الْعَزِيزُ الرَّحِيمُ } [2]، والآية بعد بشرى الرسول ﷺ بنصر الروم، وكأنه بحاجة إلى بشرى كتلك، إنما هي حكمة تلك الهزيمة، ولكنة في توظيفه للنص القرآني يبيّن لنا أن العرب هم سبب النكسة، وليس الله هو من قضاها عليهم، لأن الله يهب النصر لمن يشاء النصر، وليس الله بحدّاد يصنع السيوف لمن لا يجاهد، ولا ينصر من لا يجاهد ؛ ولذا لم يكتفِ الشاعر بهذا التوظيف بل نجده يستدعي آية قرآنية أخرى، وكثيرا ما استشهد بها أبناء الأمة بخيريتهم على بقية الأمم، في قوله تعالى: { كُنتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ تَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَتَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنكَرِ وَتُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ وَلَوْ آمَنَ أَهْلُ الْكِتَابِ لَكَانَ خَيْرًا لَّهُم مِّنْهُمُ الْمُؤْمِنُونَ وَأَكْثَرُهُمُ الْفَاسِقُونَ } [3].

إنّ الشاعر يأتي بالآية القرآنية كمعادل لمواكبة الهزيمة، كأنه يقول لنا إنّ الهزيمة ولعن السماء والظروف آتٍ من كوننا لسنا بخير أمةٍ أخرجت للناس، وهذه

---

[1] - قباني، نزار، (1983)، الأعمال الشعرية الكاملة، (ط13)، بيروت، لبنان: أيلول سبتمبر، ص: 80 – 86.

[2] - سورة الروم، الآية: 5.

[3] - سورة آل عمران، الآية 110.

الخيرية تعني النصر والظفر ؛ ولذلك فإن الشاعر أسقط من النص القرآني عند توظيفه الشعري قوله تعالى: " تَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَتَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنكَرِ وَتُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ "، وهذه الشروط الثلاثة، وما يترتب عليها من التزامات وأعمال وطاعات هي سبب الخيرية، ومن ثمَّ النصر ؛ ولذا فإن الهزيمة آتية أيضا من كوننا لم نكن نأمر بالمعروف وننهى عن المنكر ونؤمن بالله، ومن هنا يمكن القول إنّ الجمل القرآنية: " تَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَتَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنكَرِ وَتُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ "، تساوي النصر ودحر الأعداء، وبدونها لا نصر ولا دحر للأعداء، وإنما كما قال الشاعر نفسه:

- كلّفنا ارتجالنا

خمسين خيمة جديدة [1].

وتصبح (هلْ) التي تحمل معنى النفي والاستنكار في قوله: " هلْ (نحن خير أمةٍ أخرجت للناس) " دالة على نكران الشاعر للنتيجة التي حلّت بالأمة وهي (النكسة)، فلسنا إذاً خير أمة أخرجت للناس؟!

وهذه النتيجة ليست هي المتوقعة أو المأمولة من هذه الأمة التي حققت الانتصارات والفتوحات، فكان بوسعها لو استغلت مقومات نصرها التي تملكها كما يقول نزار قباني:

- كان بوسع نفطنا الدافق في الصحاري

أن يستحيلَ خنجرا

من لهب ونار [2].

ومثل هذا الاستدعاء للنص القرآني نجده كثيرا عند نزار قباني، وبقصيدة واحدة غير مرة إذ يقول:

- وصوت فيروزَ

من الفردوس يأتي،

---

[1] - قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 79.

[2] - السابق نفسه، ص: 87.

" نحن راجعون "..

تغلغل اليهود في ثيابنا

" نحن راجعون "..

صاروا على مترين من أبوابنا

و" نحن راجعون "..

ناموا على فراشنا..

و" نحن راجعون "..

وكل ما نملك أن نقولهُ

" إنا إلى الله لراجعون " [1].

إنّ حالة اليأس والاستسلام هي التي جعلت الشاعر يعود إلى النص القرآني، بقوله تعالى: { الَّذِينَ إِذَا أَصَابَتْهُم مُّصِيبَةٌ قَالُواْ إِنَّا لِلّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعونَ } [2] ؛ ليكون عونا له على ما نرمي إليه من حالة الضعف والانهزام، وسلبية العمل وعدم القدرة على فعل أي شيء، إذ نظر العرب لخطر اليهود ولم يقفوا لصدّه حتى تغلغل فيهم، واغتصب أرضهم.

إنّ الجملة " نحن راجعون " تتكرر في النص غير مرة ؛ لتحمل معنى بعيدا وهو استحالة العودة، وذلك لأنها جاءت بعد أعمال اليهود في التغلغل والاقتراب من أرضنا واحتلالها، ونحن لم نملك سوى الاسترجاع، ولذا فإن الشاعر يجعل العمل والفعل مناطا باليهود: (تغلغل اليهود، صاروا، ناموا)، في حين كانت الجملة المتكررة والتي تحمل الاستسلام هي ما يملكه العرب، وهي مجرد قول، وفي معناه القريب أن سيعود إلى كل شبر أخذ منهم، وما هي إلا تمسك بأمل مفقود أمام نوم اليهود على فراشنا ؛ ولذلك فإن الشاعر بعد نوم اليهود على فراشنا، وأنهم أصبحوا واقعا، لم يتحرج من استدعائه الآية القرآنية: { إِنَّا لِلّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعونَ } ؛ ليدل على الحالة الانهزامية التي ذكرناها، فقد دلت الجملة " نحن راجعون " في البداية على عودة إلى نصر أو أرض أو

---

[1] - قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، من قصيدة " الممثلون "، مرجع سابق، ص: 113.

[2] - سورة البقرة، الآية: 156.

تحرير، لكن الآية القرآنية جاءت لتقطع كلّ الآمال بالنصر، والعودة إلى الأرض والتحرير، فأصبحت العودة تعني الموت والنهاية فقط.

إن هذا الاقتباس من آي القرآن الكريم يصبح حاضرا بقوة في معظم النماذج الشعرية التي يتحدث فيها الشاعر عن مأساة الإنسان العربي – خاصة الفلسطيني – جرّاء سلب أرضه وتشرده، فقد غيّر الزمنُ الناسَ على حد قوله " كلانا غيّره الزمن كثيرا"[1]، فالأرض لم تعد تجمع أبناء القرية الواحدة نتيجة التشرد، لقد ذهبوا في أصقاع الأرض مجبرين، ثم ينقل الشاعر لنا صورة المشرد في بلدان العالم، فيقول حيدر محمود:

- حاولت زيارة " موناكو "

فوجدتُ اسمي في قائمة

" الممنوعين "

إنا إليه، وإنا...

(اكمل يا سيد عبدونْ)![2].

فالشاعر يستسلم لاستسلام أمة بأكملها، ولواقع يعني ضياع فلسطين ولم يقوَ على إكمال الآية القرآنية: {الَّذِينَ إِذَا أَصَابَتْهُم مُّصِيبَةٌ قَالُواْ إِنَّا لِلّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعونَ}[3]، إنما قال: " إنا إليه، وإنا... "، وربما حمل الحذف معنى الاحتجاج على ما يبدو المصير الذي لا يفارقه، فهناك الرجوع إلى " رابين "، وهنا الرجوع إلى "... " وكأنه يقول ارجع إلى أي أحد، دالا على انقياد هذه الأمة إلى كثير من طغاة العالم لضعفها وذلّها، وذلك أيضا للتغير الذي أصابه، فاقتضى تغير المرجع / المسيطر، الذي نحن إليه " راجعون ".

---

1 - محمود، حيدر، (2001)، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 410.

2 - محمود، حيدر، (2001)، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 416.

3 - سورة البقرة، الآية: 156.

ويقول نزار:

- كنتُ في المخفر مكسوراً كبلّور كنيسةْ

نافخاً (سورة ياسين) بوجه القاتلينْ

لم أكن أملكُ إلا الصبْرَ..

(واللّهُ يحبُّ الصابرينْ)

وجراحي كبساتين أريحا [1].

فإذا كان معتقلا أو مقيدا او مطلوبا، ويعاني الأسر في مخفر الاحتلال، فما كان منه إلا أن يقرأ بوجه قاتليه لعلّهم ينسونه أو يتركونه، وهذا دليل العجز الذي وصل إليه الإنسان العربي أمام الغطرسة والظلم اليهودي، فلم يعد يملك (إلا الصبر)، ومن هنا يداري جراحه ويعلل عجزه بأن الله يحب الصابرين، وهو اقتباس قرآني من قوله تعالى: { وَكَأَيِّن مِّن نَّبِيٍّ قَاتَلَ مَعَهُ رِبِّيُّونَ كَثِيرٌ فَمَا وَهَنُواْ لِمَا أَصَابَهُمْ فِي سَبِيلِ اللّهِ وَمَا ضَعُفُواْ وَمَا اسْتَكَانُواْ وَاللّهُ يُحِبُّ الصَّابِرِينَ } [2]، وإذا كان السياق القرآني ينفي عن الصابرين الضعف والاستكانة، فإن الصبر الذي يتحدث عنه الشاعر أتٍ من الضعف والاستكانة.

فالصبر مع الذل ليس صبرا إنما هو عجز، إذ كيف يصبر على جراح كثيرة واسعة ممتدة كبساتين أريحا؟!

حين تكون الحرب وتضيع الأرض، ويتغير شكل الجغرافيا فيها، يقف الشاعر حائرا مذهولا، إذ لم يعد الوقت وقتاً لاستعادة الذكريات قبل الواقع الأليم، فيقول:" لا وقت للبكاء"

- وهذه الخرائطُ التي صارت بها سيناء

عبرية الأسماء

---

[1] - قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 272.

[2] - سورة آل عمران، الآية: 146.

كيف نراها.. دون أن يصيبنا العمى؟

والعارُ.. من أمتنا المجزاة [1].

وأمام هذا الواقع الذي يصيب بالعمى نتيجة تغير سيناء إلى العبرية إشارة إلى احتلالها من قبل الدولة العبرية المزعومة، واسترداد الأرض، بل لم يعد النظر إلى الوراء يجدي، وكذلك دفن الموتى إلا بعد تحقيق النصر، إلا أن الواقع الأكثر إيلاما والبعيد عن الآمال والتطلعات والأحلام يجعل الشاعر يستدعي النص القرآني في قوله:

- فالجند في الدلتا

ليس لهم أن ينظروا إلى الوراء

أو يدفنوا الموتى

وصبيحة الغدِ المنتصرِ الميمون

....

(.. والتين والزيتونْ

وطور سينين، وهذا البلدِ المحزونْ

لقد رأيت يومَها: سفائن الإفرنجْ

تغوص تحت الموجْ

وملك الإفرنج

يغوص تحت السرج

وراية الإفرنج

تغوص، والأقدام تفرى وجهها المعوج

.... وها أنا – الآن – أرى في غدك المكنون

صيفا كثيف الوهج [1].

---

[1] - دنقل، أمل، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 317 – 318.

واضح أن الشاعر اتكأ على النص القرآني من سورة التين في قوله تعالى: { وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ ◆ وَطُورِ سِينِينَ ◆ وَهَذَا الْبَلَدِ الْأَمِينِ } [2]، والشاعر هنا يغيّر كلمة الأمين في (البلد الأمين) إلى كلمة المحزون في قوله: (البلد المحزون)، وهي إشارة مؤكدة لتغير واقع الحال من (الأمان) إلى (الحزن / ضياع الأمان)، والمحزون على فقد كلّ شيء، وربما مصر.

وتغير المكان من البلد الأمين (مكة) إلى البلد المحزون (فلسطين)، وقد استفاد الشاعر من هذا التغيير ملامح عدة، من تغير الحال إلى تغيّر الزمان والمكان، وبناء على هذا التغير تغير الكثير مما كان، على أن الملمح الأكثر إثارة في هذا التغيير هو أن راية الإفرنج أصبحت خفاقة عالية، وأن الذي حدث لأمة العرب وضياع فلسطين لن يكون نهاية المطاف، لأن الشاعر لم يكن متفائلا بالغد الآتي ؛ إذ سيكون صيفه كثيف الوهج!

وفي قصيدة " سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس " يستدعي أمل دنقل النص القرآني لفظا ومعنى، ويتكئ على سورة يوسف ؛ ليدل على أن ما حدث ليوسف عليه السلام هو الأمر نفسه الذي حدث لفلسطين – عليهما السلام – إذ يقول:

_ عائدون،

وأصغر إخواتهم (ذو العيون الحزينة)

يتقلب في الجب!

أجمل إخوتهم.. لا يعودْ!

وعجوز هي القدس (يشتعل الرأس شيبا)

تشمُّ القميص، فتبيضُّ أعينها بالبكاء

ولا تخلع الثوب حتى يجيء لها نبأ عن فتاها البعيد

أرض كنعان _ إن لم تكن أنت فيها _ مراعٍ من الشوك!

---

[1] - دنقل، أمل،الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 319.

[2] - سورة التين، الآيات: 1 – 3.

يورثها اللهُ من يشاء من أمم

فالذي يحرس الأرض ليس الصيارف،

إن الذي يحرس الأرض ربُّ الجنود! [1].

منذ البداية يفاجئنا الشاعر بالخروج والبعد، ومن ثمَّ الضياع والنزوح بدليل قوله: " عائدون "، ومعنى ذلك أننا لم نكن فيها، ويستدعي الشاعر قصة سيدنا يوسف المعروفة في القران الكريم، ويريد من ذلك أن يسقط ما حدث ليوسف عليه السلام هو الأمر الذي حدث لفلسطين، والعرب عائدون لكن فلسطين لم تعد، وهي أصغر الإخوة تعاني الحزن، وتتقلب في الألم وتحت الاحتلال، تماما كما كان يوسف عليه السلام، وحين عاد إخوة يوسف إلى أبيهم لم يعد يوسف معهم، وبعد لم يكن الصبر نافعا : لذلك يستدعي الشاعر الآية الكريمة: { قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُن بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا } [2].

ففي النص الشعري: " وعجوز هي القدس (يشتعل الرأس شيبا) "، والشاعر هنا لم يغير في نص الآية تاركا إياها كما هي، ربما لتدل على عجزه، وعجز الأمة عن فعل أي شيء أمام الواقع المظلم الذي ذهبت القدس في خضمه.

ويربط الشاعر بين صبركل من زكريا ويعقوب - عليهما السلام - حين استلهم دعاء زكريا لربه عز وجل، وأنه قد بلغ به العمر مبلغا، وطلب ربه ولدا يعينه، وقد أصبحت امرأته عاقرا، والشاعر هنا يريد بيان مدّة صبره وهو ينتظر الغلام، ثم بيان صبر يعقوب على يوسف، ليبين لنا إننا سننتظر طويلا؟

والعجوز (يعقوب) تصبح هي القدس، وكما انتظر يعقوبُ يوسفَ تنتظر القدس مخلّصها، لكن الرأس أبيض من الشيب، في إشارة إلى امتداد الحقبة الزمنية لذلك لانتظار دونما فائدة، ودونما تحقيق ذلك الحلم في عودة القدس.

وما بقي ليعقوب سوى القميص الذي يشمّ رائحة يوسف فيه، كذلك لم يبقَ للقدس سوى اسمها تشم عروبتها وتحريرها فيه.

---

[1] - دنقل، أمل، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 344 – 345.

[2] - سورة مريم، الآية: 4.

ثم يأتي الشاعر بمعنى قرآني آخر دال على عظم المصيبة، والعجز الذي تعاني منه الأمة، والقدس أسيرة محتلة، إذ لم يعد سوى البكاء والعويل " فتبيض أعينها بالبكاء " وهي إشارة إلى قوله تعالى في وصف يعقوب من سورة يوسف: { وَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسَفَى عَلَى يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ } [1].

ولكن الشاعر اسقط كلمتي (الحزن / كظيم)، في نصه الشعري، ربما ليوحي أن العرب غير حزينين، أو صابرين حينما بكوا فلسطين، وإنما كان البكاء خدعة!

لذا فانّ أرض فلسطين دون أهلها قفر، بل هي (مشاع)، وهي أيضا للعدو، لأن الله يورثها من يشاء من الأمم، إذا لم تدافع عنها أمتها العربية!

لقد أراد الشاعر من خلال هذا الاستدعاء للنصوص القرآنية أن يجعل القدس بمثابة يوسف، والمعنى المراد (البعيد) من ذلك أن أمة العرب هي من تركت فلسطين بقدسها لليهود، بل هم من ساهموا في ضياعها واحتلالها من قبل الصهاينة، تماما كما فعل إخوة يوسف معه.

وقد يكون قول الشاعر: " فالذي يحرس الأرض ليس الصيارف / إن الذي يحرس الأرض ربُّ الجنود " دليل على ما نرمي إليه من معنى، فهو يشير إلى الصيارفة / السماسرة، وتجار الأرض والمبادئ، الذين يبيعون كلّ شيء في سبيل المال والنقود، وهي إشارة إلى مَنْ باعوا أرض فلسطين إلى اليهود، فهؤلاء خونة وأعداء لا يحرسون الأرض، لكن الذي يحرس الأرض هو الله، على اعتبار للكعبة ربّ يحميها، ومن ثمَّ فإن الذين يحرسون الأرض هم الجنود المرابطون، وفي هذا نقد لاذع لمثل هؤلاء، الذين قبلوا المهانة والذل والتعامل مع العدو، ولكن واقع الحال الذي يصوّره الشاعر دال على أن هؤلاء لهم حضورهم بفعل خيانتهم، ووقوفهم في خندق الأعداء، ومن عجيب المفارقة أنهم سيتحدثون باسم الشعب والبطولة والفداء!!

---

[1] - سورة يوسف، الآية: 84.

- ومن سوف يخطب – في ساحة الشهداء -

سوى الجبناء؟ [1].

وحين يكون النصر بعيدا فإن الأحلام أقرب إلى الحضور، أو ربما التحدي الذي يعلل الإنسان العربي به نفسه أقرب إليه من ذلك النصر البعيد، فالعداء بين العرب واليهود طويل، لا ينتهي على حدّ تعبير نزار قباني بعام أو بألف عام، وإنما لن ينتهي إلا بالنصر وخلاص فلسطين من اليهود، فهو يقول:

- ما بيننا وبينكمْ.. لا ينتهي بعامْ

لا ينتهي بخمسةٍ، أو عشرةٍ، ولا بألف عامْ

طويلة معارك التحرير كالصيامْ

باقون في شفاه من نحبُّهمْ

باقون في مخارج الكلامْ

موعدُنا حين يجيءُ المغيبْ

موعدُنا القادمُ في تلّ أبيبْ

" نصر من الله وفتح قريب " [2].

وعندما يأتي الشاعر بأزمنة مختلفة (خمسةٍ، عشرةٍ، ولا بألف عامْ)، فهذا يدل على عمق التحدي عبر الزمن، وإن حمل معنى الاستحالة أيضا، إذ إن النصر يطول ويمتد إلى هذه السنوات الطويلة، بل تكمن الفاجعة في أن الشاعر جعل الحقبة الزمنية الأخيرة مفتوحة (ولا بألف عامْ)، وإن معارك التحرير طويلة، وهذا معنى دال على التحدي، وتحقيق النصر في نهاية الأمر.

ونحن نرى أن الشاعر يتنقل بين الصمود والهزيمة، فهو يتحدى، وحين يرى الواقع الأليم يعترف بالهزيمة والاستحالة لتحقيق النصر، إلا أنه يعود من جديد بأمل الصمود

---

1 - دنقل، أمل، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 345.

2 - قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 182 – 183.

والتحدي ؛ ولذلك يكرر كلمة (باقون) غير مرة في القصيدة : (باقون في شفاه من نحبُّهمْ / باقون في مخارج الكلامْ / باقون فيما رسم الله / باقون في معاصر الزيتون / باقون في مراكب الصيد)، وهذا التمسك بالبقاء لهو عمق التحدي والصمود، والإصرار على التخلص من المحتل الذي اغتصب الأرض وأهدر الحقوق، وهذا التمسك بالبقاء والتحدي لا بد له من موعد لتحقيق النصر، وهو ما جاء به الشاعر في نصه: (موعدُنا حين يجيءُ المغيبْ / موعدُنا القادمُ في تلّ أبيبْ)، وإذ نلاحظ تكرار (موعدنا) للتأكيد على ذلك الموعد وإتمامه وهو النصر.

ولم يكتفِ الشاعر بهذا التكرار بقدر ما جعله على مستوى الزمان والمكان ؛ لإعطاء ذلك الموعد القائم على التحدي مصداقية أعظم، وإن اختار الشاعر الكلمة العبرية لا العربية لـ (تل الربيع)، فربما هي إشارة إلى الدولة العبرية التي تغيّر ملامح الأرض واحتلالها، وربما هي إشارة أيضا لتعاليهم وسطوتهم، ومع ذلك كله، وللتأكيد والإصرار يستدعي الشاعر النص القرآني في قوله تعالى:{ وَأُخْرَى تُحِبُّونَهَا نَصْرٌ مِّنَ اللَّهِ وَفَتْحٌ قَرِيبٌ وَبَشِّرِ الْمُؤْمِنِينَ } [1].

إنّ هذا الاستدعاء للنص القرآني يحمل التأكيد المطلق لنتيجة الإصرار والتحدي (نصر + فتح)، ثم يكون النصر من الله والموعد قريب، وهذه حالة استبشارية يحملها الشاعر، ومصدرها القرآن الكريم الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، فكان التناص هنا لقيمة معنوية تأكيدية لنصر آتٍ لا محالة.

وفي قصيدة " منشورات فدائية على جدران إسرائيل " يأخذ الشاعر من القرآن الكريم بعض معجزات موسى عليه السلام، وقد اختار موسى لما له من قصص مع اليهود، ويبين الشاعر من خلال تناصه متكئا على المعنى القرآني المتعلق بمعجزات موسى / من خروج يده البيضاء، ودحضه السحر، وشق مياه البحر، وعصاه ليجعل من ذلك كلّه رسالة واضحة لحال الأمة العربية وما وصلت إليه من الهزيمة والذل، ولكنه يبني على الرسالة رسالة أخرى تحمل التحدي لليهود (إسرائيل)، ويعد بهزيمة لإسرائيل، إذ يتكئ الشاعر في ذلك على معنى قرآني، يقول:

---

[1] - سورة الصف، الآية: 13.

- لأنّ موسى قطعت يداهْ

ولم يعُدْ يتقن فنَّ السِّحرْ

لأنّ موسى كُسرتْ عصاهْ

ولم يعُدْ بوسعهِ شقُّ مياه البحرْ

لأنّكمْ لستم كأمريكا

ولسنا كالهنود الحُمرْ

فسوفَ تهلكون عن آخركُمْ

فوق صحارى مِصْر .[1]

إنّ الشاعر يجرد موسى من معجزاته، وهي إشارة إلى أن الحال تغيرت، فأصبحت معجزة العصا التي تصبح حية تسعى بإذن الله إلى عصا مكسورة، وضرب من ضروب السحر، وأن موسى لم يعد قادرا على شق مياه البحر، في إشارة إلى معجزة شق البحر بإذن الله والنجاة، وموسى رمز لليهود فيما يرمي إليه الشاعر، وكأن الرسالة أن العرب قادرون على فعل أي شيء أمام اليهود (إسرائيل)، وأن هزيمة اليهود آتية بهلاكهم فوق صحاري مصر، وأن أمجاد العرب وانتصاراتهم قديما ليست ضربا من السحر.

إلا أن الشاعر وانسجاما مع " منشورات فدائية على جدران إسرائيل " يعلن التحدي لإسرائيل، فإن مهما يكن العرب عليه من ذلّ وهوان اليوم فإن إسرائيل ستهزم، فهي لا تقارن بأمريكا – التي ترعاها – بل هي مجموعات وعصابات قد اغتصبت حق غيرها، ونحن العرب لسنا الهنود الحمر، وما عانوه في أمريكا من ذلّ ومهانة واستعباد، ومهما يكن من حال اليوم فلن تكون إلا عابرة لأن النهاية ستشهد هلاك إسرائيل وفي أرض المقدس، إشارة لقوله تعالى: { وَقَضَيْنَا إِلَى بَنِي إِسْرَائِيلَ فِي الْكِتَابِ لَتُفْسِدُنَّ فِي الأَرْضِ مَرَّتَيْنِ وَلَتَعْلُنَّ عُلُوًّا كَبِيرًا ❁ فَإِذَا جَاء وَعْدُ أُولاهُمَا بَعَثْنَا عَلَيْكُمْ عِبَادًا لَّنَا أُوْلِي بَأْسٍ شَدِيدٍ فَجَاسُواْ خِلاَلَ الدِّيَارِ وَكَانَ وَعْدًا مَّفْعُولاً } [2].

[1] - قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 170.

[2] - سورة الإسراء، الآيتان: 4 – 5.

وهو يقول صراحة مخاطبا إسرائيل:

- هزمتُمُ الجيوشَ.. إلا أنكم لم تهزموا الشُّعُورْ [1].

ويستحضر الشاعر سميح القاسم غير آية من غير سورة من القرآن الكريم، ويحوّرها بفكره العميق، وربما يخاطب نفسه وما فيها من بواطن داخلية، ويريد من ذلك أن يبين ما لهذه النفس من أثر في الضعف والاستسلام والسقوط في الرذائل، ويتمنى أن تكون هذه النفس روحية صوفية تلجأ إلى المغفرة والتقرب إلى الله لتعيش بأمان، فيقول:

- لأنها أمّارة بالسوء

تستقطب القاتل والسارق والزاني والشائه والموبوء

تشهد بالزور على المغبون والموجوء

وتنهر اليتيم

وتقهر السائل

وتشتري بذهب العجل

صكوك الصفح و الغفران

وتفسد الوضوء

وتهزم الإنسان في الإنسان [2]..

إن الشاعر يكشف عن إحساس البلاء الذي يعانيه الإنسان والعالم، ومرده إلى النفس الإنسانية التي تعمل المنكرات والكبائر: (القتل، السرقة، الزنا، الزور، الفساد)، وهذه النفس تدفع الإنسان إلى تجاوز سلطة الدين والأدب ؛ ليكون عبدا

---

[1] - قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 176.

[2] - سميح القاسم، القصائد، مج 2، مصدر سابق، ص: 268.

للدنيا، فهي " تأمر باللذات والشهوات الحسية، وتجذب القلب إلى الجهة السفلية، وهي مأوى الشّر، ومنبع الأخلاق الذميمة والأفعال السيئة " [1].

وأمام هذه النفس تولد لدى الشاعر الرغبة في الخلاص منها، أو لتطهير الحياة (وتشتري بذهب العجل / صكوك الصفح والغفران).

والجملة الافتتاحية في القصيدة جاءت تناصا مع قوله تعالى:{ وَمَا أُبَرِّئُ نَفْسِي إِنَّ النَّفْسَ لأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ إِلاَّ مَا رَحِمَ رَبِّيَ إِنَّ رَبِّي غَفُورٌ رَّحِيمٌ } [2]، والملاحظ أنها جملة غير محددة بزمن وحدثها ؛ (لأنها) جاء سببيا غير مقترن بزمن، والشاعر هنا لم يضع مقدمات لجملته بكلمة أو جملة أو مقطع، إذ لا يستطيع أحد أن يعرف ماهية النفس، لأنها أمر رباني، وكذلك نجد الشاعر يحذف من النص القرآني حين استدعاه في نصه (إِلاَّ مَا رَحِمَ رَبِّيَ إِنَّ رَبِّي غَفُورٌ رَّحِيمٌ)، وكأنه يريد أن يوصل للمتلقي أن هذا الاستثناء غير موجود اليوم، فالنفس الإنسانية الموجودة اليوم والمسيطرة هي النفس الأمّارة بالسوء، وربما يكون ذلك الحكم على النفس آتياً مما رآه الشاعر من هذه النفس وما أحدثت من دمار وقتل في العالم بحروب ونزاعات، واستغلال واحتلال، ولم يكن لأي نفس غير هذه النفس – الأمّارة بالسوء - أي وجود.

ويتكئ حيدر محمود على جزء من قصة موسى عليه السلام وهو في هذا الاستدعاء للنص القرآني لا يقف موقف المقتبس، وإنما يشكل موقفا آخر مضادا ومغايراً لمضمون الآية القرآنية، بل ينفي كل المعجزات التي كانت لموسى عليه السلام، إذ يقول:

- هاجت كلُّ الحيتان، ونادتْ..

(يا موسى..

لا تضرب بعصاك البحر..

فلن ينشقَّ..

ولن ينقضَّ الطوفانْ..

---

[1] - الخالدي، احمد النقشبندي، (1997)، معجم الكلمات الصوفية، (ط1)، بيروت: مؤسسة الانتشار العربي، ص: 89.

[2] - سورة يوسف، الآية: 53.

لا تلقِ عصاكَ..

لئلا تلقفها الحيّاتْ!

- لا تفتح فاكَ.. إذا ما نادى

" زنديق ".. لصلاة الفجرْ!!

هذا زمنٌ.. لا يرحمْ

فاسكتْ.. تسلمْ

اغمض عينيك.. [1].

والنص يتعالق مع آيات قرآنية ومنها:{ فَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنِ اضْرِب بِّعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ } [2]، و { وَأَدْخِلْ يَدَكَ فِي جَيْبِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاء مِنْ غَيْرِ سُوءٍ فِي تِسْعِ آيَاتٍ إِلَى فِرْعَوْنَ وَقَوْمِهِ إِنَّهُمْ كَانُوا قَوْمًا فَاسِقِينَ } [3]، و { فَأَلْقَاهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى } [4].

إن الشاعر حين دقق في الواقع العربي وما فيه من هزائم متتالية لأمته، وهي تتجه نحو الضياع غير مقتربة من إعادة النهوض والبناء، فيقول لها إن زمن المعجزات قد ولّى، ولن تأتي المعجزات من جديد لتحقق النصر والظفر، ولذلك اتخذ معنى آخر غير الذي حملته الآيات، بل لقد جرّد موسى عليه السلام من معجزاته، فهو يطلب موسى ألا يضرب البحر ؛ لأن النتيجة سلبية وهي أن البحر لن ينشق، إذن لن تتحقق النجاة / لن ينشق البحر، بل إن المفارقة تكون حينما يتهكم الشاعر من إلقاء العصا، فبالإضافة لسلب فاعليتها يخشى أن تلقفها الحيّات، وما تشير إليه من إعلاء قوة الأعداء، ويصبح عندئذ من العبث حتى الكلام، إذ يكون الصمت المقترن بالخوف والذّل هو المطلوب، في زمن لا يرحم حسب قوله، لأن زمن المعجزات انتهى، ولأن الدين (صلاة الفجر) أصبحت تناط بـ "

---

1 - حيدر محمود، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 298 – 299.

2 - سورة الشعراء، الآية: 63.

3 - سورة النمل، الآية: 12.

4 - سورة طه، الآية: 20.

زنديق " فهو يريد أن يجعل من هذا الزمن زمن تغيرات على مستوى المبادئ والقيم ؛ لذا يكون طري النجاة أن تغمض عينك.

كما استحضر سميح القاسم جانبا من قصة يوسف عليه السلام ليحيي من خلالها الأمل بعودة فلسطين إلى أهلها كما عاد يوسف عليه السلام لأبيه، ويوسف المحبوب معادل لفلسطين المحبوبة وكلاهما سيعود، يقول سميح:

- فبشّر قاتلاً بالقتل

وبشّر سارقاً أرض الجياع وقمحهم بالمحل

وبشّر هاتك الأعراض.. بالعار

❖ ثم يقول

- وقل للناس.. قل للناس، إنّ الليل لا يبقى

وقل للبحر إن هناك من يأسى على الغرقى

- فمروا لي بخيمة شيخنا يعقوب

وقولوا: إنني من بعد لثم يديه عن بعد

أبشّرهُ.. ابشّره

بعودة يوسف المحبوب

فإن الله والإنسان في الدنيا

على وعد!! [1].

إن سميح القاسم من خلال استحضاره قصة يوسف والواردة في القرآن الكريم بكل تفاصيلها، فإنه يضعها في نصه استبشارا بعودة النصر وتحرير الأرض، وخلاص فلسطين من الاحتلال، ولذلك (فيبشّر قاتلا بالقتل) وتكرر الفعل (بشّر) غير مرة تأكيدا على ما يحمله المعنى للحدث، والدال على الخير والقصاص من القاتل والسارق

---

[1] - القاسم، سميح، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 217 – 218.

والهاتك، وهذا دال على عظم البشارة الآتية بالنصين يؤخذ (الحق من كل ظالم)، أي حين يقتص من المحتل الظالم الذي قتل، وسرق وهتك وقهر...، وهي أفعال وقع أثرها السلبي على الشعب الفلسطيني كما وقع أثرها على يوسف عليه السلام وهذا يعني أن الشاعر يجعل فلسطين إزاء يوسف.

وإذا كانت قصة يوسف بأحداثها دالة على عظم المأساة التي تعرض لها يوسف من الظلم والقهر والتشريد والغربة والفراق،... وهي التفاصيل ذاتها التي تعرضت لها فلسطين، لكنه الشاعر في استحضاره هذا أراد أن يبث الأمل بالعودة والنصر، وكما عاد يوسف إلى أبيه ستعود فلسطين ؛ ولذلك عاد في نصه ليقول مخاطبا يعقوب: " ابشّره.. ابشّره / بعودة يوسف المحبوب "، والبشارة تكون عودة يوسف، وهي عودة فلسطين وتحريرها، والدليل على ذلك استحضر الشاعر معنى قرآنياً آخر " فإن الله يقول: { وَقَضَيْنَا إِلَى بَنِي إِسْرَائِيلَ فِي الْكِتَابِ لَتُفْسِدُنَّ فِي الأَرْضِ مَرَّتَيْنِ وَلَتَعْلُنَّ عُلُوًّا كَبِيرًا ◆ فَإِذَا جَاء وَعْدُ أُولاهُمَا بَعَثْنَا عَلَيْكُمْ عِبَادًا لَّنَا أُوْلِي بَأْسٍ شَدِيدٍ فَجَاسُواْ خِلاَلَ الدِّيَارِ وَكَانَ وَعْدًا مَّفْعُولاً ◆ ثُمَّ رَدَدْنَا لَكُمُ الْكَرَّةَ عَلَيْهِمْ وَأَمْدَدْنَاكُم بِأَمْوَالٍ وَبَنِينَ وَجَعَلْنَاكُمْ أَكْثَرَ نَفِيرًا ◆ إِنْ أَحْسَنتُمْ أَحْسَنتُمْ لِأَنفُسِكُمْ وَإِنْ أَسَأْتُمْ فَلَهَا فَإِذَا جَاء وَعْدُ الآخِرَةِ لِيَسُوؤُواْ وُجُوهَكُمْ وَلِيَدْخُلُواْ الْمَسْجِدَ كَمَا دَخَلُوهُ أَوَّلَ مَرَّةٍ وَلِيُتَبِّرُواْ مَا عَلَوْاْ تَتْبِيرًا } [1].

وفي سياق آخر دال على الخير والأمل والعطاء يستحضر الشاعر سميح القاسم جزءا من قصة مريم – عليها السلام – الواردة في سورة مريم، وهي هزّ جذع النخلة:

- نخلة الساحة نادتني مرارًا

آه يا أمي،

وقالت لي مرارًا

" أنا لا أعطي ثماراً

لانفعالات الأغاني..

---

[1] - سورة الإسراء، الآيات: 4 – 7.

أنا لا أعطي - إذا ما هزّ جذعي ساعدان! "

آه يا أمي

واصلت الأغاني!!

- علمتني نخلة الساحة

يا أمي الحبيبة..

أن أهزّ الآن أعماق العروبة

أن أهزّ الجذع،

إن شئت ثماراً!! [1].

إن مريم عليها السلام حين أنجبت عيسى عليه السلام لم يكن حولها شيء، وكانت بحاجة إلى ما يسد رمقها لتسد هي رمق الغلام، والسؤال الذي يجب أن يطرح في هذا السياق ألم يكن الله قادرا على إطعامها بلا عمل وجهد؟ بلى، إذاً لا بد من حكمة وراء أمر الله عزوجل لمريم كي تهزّ النخلة، والحكمة تتضح في تقديس العمل، أي إذا أردت التمر والثمر عليك بهزّ النخلة أي العمل، ويكون تناص الشاعر سميح القاسم مع هذه الآية من سورة مريم ليؤكد على ضرورة العمل لهذه الأمة، وشدّ العزيمة لها، واستنهاض الهمم، إذا أرادت التمر / الثمر (التحرير)، وهو ما جعل الشاعر يستنطق النخلة، وهي تقول صراحة أنها لا تعطي ثمارها لمن يلعب ويلهو، ويغني (لانفعالات الأغاني)، والشاعر في هذا يوجه نقدا لأمته التي أغرقت في اللهو والأغاني، وتريد التمر والثمر دون عمل، فهي لا تستحق ثمار النخيل.

إنّ الحوار مع النخلة وعلى لسانها من جديد دال على الحل الذي تقدمه النخلة، فهي لا تعطي ثمارها إلا لمن يعمل (هزّ جذعي)، (ساعدان)، وقد اختار الشاعر كلمة (ساعدان) ليدل على ضرورة العمل المشترك والقائم على التعاون، أي وحدة العرب وجمع شملهم، فيد واحدة لا تصفق.

[1] - القاسم، سميح، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 441 – 443.

وأمام هذه المحفزات لم يكن عمل أبناء الأمة إلا سلبا (وواصلت الأغاني)، وفي الحقيقة فإن الشاعر لا يريد هزّ النخلة للحصول على النصر فقط، بل يريد هزّ أعماق العروبة (التاريخ والجذور) ؛ لعلّها تفيق من سباتها، وتحقق النصر وتعمل جاهدة للوصول إلى النصر والتحرر، ومن ثمّ الحفاظ على النصر، فما فائدة من نصر لا يحفظ، فقد انتصر العرب في معارك تاريخهم الأول، لكنهم لم يحافظوا على ذلك النصر كما لم يحافظوا على فتوحاتهم في الأندلس مثلا!.

ويستغل بدر شاكر السياب النص القرآني بعيدا عن الاقتباس المعهود، إنما يعيد كتابة النص القرآني ويوظفه وفق تجربته الشعرية، وذلك لكي يتناسب مع الجو النفسي الذي يعيشه الشاعر والمليء بالدهشة والخوف، يقول السياب:

- وتحت النخيل حيث تظل تمطر كل ما سعفه
تراقصت الفقائع وهي تفجر – أنه الرطب
تساقط على يد العذراء وهي تهز في لهفة
بجذع النخلة الفرعاء تاج وليدك الأنوار لا الذهب
سيصلب منه حب الآخرين – سيبرئ الأعمى
ويبعث من قرار القبر ميتا هدّه التعب
من السفرالطويل إلى ظلام الموت، يكسو
عظمة اللحم ويوقد قلبه الثلجي فهو يحبه يثب [1].

يعاني الشاعر من السفر الطويل والمرض، فهو يحتاج إلى لهفة تهزه ليخرج إلى الحياة بأمل ونور، لأن السياب " هدّه السفر وأيأسه المرض لا بد أن ينتظر معجزة تفتح أمامه باب الحياة من جديد، وتهذب بالمخلوف في نفسه " [2]، ولهذا لجأ الشاعر إلى النص القرآني الذي تسرب في نصه الشعري، وتعالق الشاعر مع قوله تعالى: " { فَكُلِي وَاشْرَبِي وَقَرِّي عَيْنًا فَإِمَّا تَرَيِنَّ مِنَ الْبَشَرِ أَحَدًا فَقُولِي إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَنِ صَوْمًا فَلَنْ

---

1 - السياب، بدر شاكر، الأعمال الكاملة، م1، مرجع سابق، ص:598 – 599.

2 - السعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، القاهرة: دار المعارف، ص: 243.

أُكَلِّمَ الْيَوْمَ إِنسِيًّا } [1]، وتحدث هذه الآية في النص المكتوب مسارا نفسيا خاصا، وتحددت أمامه ببعد شعوري يرتبط بالأزمة النفسية التي كان يعيشها [2].

" ويستخدم الشاعر الآية الرابعة في قوله تعالى: { وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ } [3] ؛ ليقيم بها مفارقة القصيدة، فالآيات المستحضرة من النص الأصلي (القرآن) توحي بظلال السلام والأمان، غير أنها في النص المقروء تشع منها معاني الحرب والموت وعدم الأمان في ليلة الثامن والعشرين من سبتمبر [4].

وفي رفض للتشرد الذي يعانيه الإنسان الفلسطيني، وما يشعر به وهو بعيد عن أرضه المحتلة، يستدعي الشاعر النص القرآني، ويمزجه في تجربته الشعرية، إذ يقول:

- لماذا؟!

ادْمنتِ العُهْرَ...

(وما كان أبوك امرأ سَوْءٍ

ما كانت أمُّك يا شطآن الموت، بغيّا؟!!)

كوني برداً..

يا كثبان الملح..

ويا آبار النفط، احترقي

وليرجع.. " هذا الوطن المُتْخمُ "

للتّمر.. [5].

---

[1] - سورة مريم، ص: 26.

[2] - انظر: إسماعيل، عزالدين، (1978)، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، (ط3) ، القاهرة: دار الفكر العربي، ص: 31.

[3] - سورة التين، الآية: 1.

[4] - مباركي، جمال، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص: 171.

[5] - محمود، حيدر، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 210 – 211.

إن الشاعر يتناص مع قوله تعالى: { يَا أُخْتَ هَارُونَ مَا كَانَ أَبُوكِ امْرَأَ سَوْءٍ وَمَا كَانَتْ أُمُّكِ بَغِيًّا } [1]، وفي تناصه هذا يحاول الشاعر متهكما أن يعرف سبب الازدراء، والذي يواجهه المشرد من قبل الغير، وبيان الفوقية في النظر للغير، لا لسبب، فيجعل من قصة مريم العذراء إذ اتهمت بالزنا حقلا خصبا ؛ ليبين فداحة الأمر الذي ترتكبه بعض الأنظمة تجاه هؤلاء المسافرين بحثا عن حياة مؤقتة على أمل العودة إلى وطنهم المحتل، وكأنه يقول إن فلسطين اتهمت بالذنب كمريم – من وجهة نظر بعض قومها الذين اتهموها افتراء - ؛ لكي ينبذ أبناؤها ويحقرون، فهل يسافرون بجواز سفر مزوّر وهو عنوان القصيدة إرضاء للغير وتنصلا من هويتهم التي تحارب؟ أو حرجا من جنسيته في زمن تعالت فيه بلاد النفط ؛ ولذا يرجو الشاعرُ اللّهَ أن يحترق النفط، وتعود هذه البلاد إلى مادة قوتها الأولى وهو التمر، لتكون النظرة الفوقية قد انتهت وازدراء غيرهم قد اضمحل، إذ تكون الأمور سواسية بين بلاد النفط وغيرها، والخطاب واضح للشطآن العربية التي أدمنت العهر، علما أن أباها لم يكن امرأ سوء ولم تكن أمها بغيا، ويريدها أن تتخلص من حالها الذي جاءها مع النفط ؛ لتعود إلى عصر التمرد.

وفي قصيدة " غزة " يقف سميح القاسم مذهولا من هول ما يحدث لأبناء غزة من ممارسات الاحتلال فيها، حتى يصل الأمر إلى ما لا يصدق، وخارج نطاق الحقيقة والإدراك، يقول سميح:

- الغول، والعنقاء، والخل الوفي

حفظتْ ملامحهم،

وكان الموت يحفظ كل شيء

في المرفأ المأهول بالآتين من دهر قديم

بتوازع القتلى القدامى،

بالقوارب،

---

[1] - سورة مريم، الآية: 28.

باللغات،

وأعوذ بالله الرحيم

من شرّ من خلقت يداه

وأعوذ بالشرّ الرجيم

من شرّ ما خلقت يداه

الغول، والعنقاء، - والدم والشبّاك

والنسل – والخل الوفي

من أول الدنيا - هناك

لآخر الدنيا – هناك [1].

وإذا كانت هذه الثلاثة (الغول والعنقاء والخل الوفي) لا وجود لها، فإن في غزة كل شيء له وجود، والموت يحفظ كل شيء، ومرفأ غزة مليء بالقتلى، مليء بالنازحين، وأمام هذا الواقع المؤلم لم يجد الشاعر خلاصا لغزة التي تعاني، فيستدعي آيات من القرآن الكريم من سورة الفلق من قوله تعالى: { قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الْفَلَقِ ۞ مِن شَرِّ مَا خَلَقَ } [2] ؛ ليبيّن عظيم الألم الذي يعيشه أهل غزة، ويكون الاحتلال " الشرّ " أشد قسوة وألما لم يجد معه رحمة " الله الرحيم ".

ويلجأ الشاعر إلى المعنى الإسلامي وهو الاستعاذة من الشر، بل إن الشاعر يستعيذ بالله ممن خلقهم (اليهود)، " من شرّ ما خلقت يداه "، ثم تكون سلسلة الاستعاذة ممن خلقت يدا الشرّ (اليهود)، من عتاد وسلاح وعذاب ؛ ليكون ذلك في غزة من أول الدنيا إلى آخرها، وكأنه قدر محتوم فيها.

ويستدعي حيدر محمود النص القرآني ويوظفه في شعره ؛ ليمنح النص معنى ثوريا قائما على التحدي والصمود أمام المستعمر المستبد، إذ يقول:

---

[1] - القاسم، سميح، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 68 – 69.

[2] - سورة الفلق، الآيتان: 1 – 2.

- إني صحوتُ، فيا محتل ويلك من صحو المسافر إما آب من سفرِ
لن تستريح معي بعد اكتشاف دمي فإن بركان حقدي، بعدُ لم يثرِ
قد أيقظ الحجر الناري نار يدي وصاح: يا نارُ، لا تبقي ولا تذري [1].

واضح أن الشاعر يتناص مع قوله تعالى: { سَأُصْلِيهِ سَقَرَ ◆ وَمَا أَدْرَاكَ مَا سَقَرُ ◆ لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ } [2].

وإذا كانت الآيات تتحدث عن عذاب جهنم ونارها التي توعد الله بها الكافرين ؛ لعنادهم وكفرهم وتكذيبهم بيوم القيامة، فإن حيدر محمود توعد بها العدو الصهيوني الذي اغتصب أرض فلسطين، والشاعر إذ قال قصيدته في الانتفاضة الفلسطينية، التي تحدّت غطرسة اليهود وصناعاتهم الحربية، وقد فعلتْ الحجرُ بعزم سواعد أهلها ما عجزت الدبابات عن رده، (وأصبحت أومنُ بعد الله بالحجرِ) [3]، وتكون النار (نار جهنم) مصير الكافرين والمكذبين في النص القرآني، وتكون النار (الانتفاضة) مصير المحتلين لأرض فلسطين الذين شرّدوا أهلها.

وفي واقع مظلم سوداوي لا يرى بدر شاكر السياب بريق أمل للنور، فتكون الأمنية هي الخلاص من هذه الحياة، ومن الدنيا بالموت، إذ يقول:

- واستيقظ الموتى.. هناك على التلال، على التلال
الريح تعول في الحقول، وينصتونْ إلى الحفيف –
يتطلعون إلى الهلاك.
في آخر الليل الثقيل.. ويرجعون إلى القبور
يتساءلون متى النشور!!
والآن تقرع في المدينة ساحة البرج الوحيد

---

[1] - محمود، حيدر، (1990)، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة عمان، ص: 87 – 89.
[2] - سورة المدثر، الآيات: 26 – 28.
[3] - محمود، حيدر، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 76.

لكنني في الغربة الظلماء.. في الغاب البعيد [1].

فالشاعر يعاني الغربة الظلماء، كما يعاني ذلك أهل المدينة، وإذا ما وقفنا مع ألفاظه التي شكّل منها نصه في هذه الأسطر، سنجد أنها تدل على عظم الغربة والهمّ والقهر والظلام، ومنها: (الموتى، الهلاك، الليل الثقيل، القبور، تقرع، الغربة الظلماء، الغاب البعيد)، ولم يكتفِ الشاعر بكثير من هذه الألفاظ الدالة على عظم ما يعانيه، فلجأ إلى نعتها بكلمات تمنحها عمقا في المأساة والغربة (الغربة الظلماء، الغاب البعيد).

وحين عاد الشاعر إلى النص القرآني: { وَقَالُواْ أَئِذَا كُنَّا عِظَامًا وَرُفَاتًا أَإِنَّا لَمَبْعُوثُونَ خَلْقًا جَدِيدًا } [2]، يحاول مزج صورة المكذبين بالبعث بصورة أولئك الذين يتمنون الخلاص من الدنيا والموت لعظم ما فيها من الظلم والغربة، إذ لم يجدوا في قبورهم راحة وخلاصا من الغربة فأخذوا بالسؤال متى النشور؟ غير مكذب للنشر ؛ وإنما تبرم من واقع، لعل الواقع الآخر فيه ما ينشدون من راحة، في حين بقي الشاعر يعاني غربته الظلماء بعيدا عن وطنه.

وفي قصيدة لنزار قباني بعنوان " القدس " نجد الشاعر يجعل القدس جامعة لهموم المسلمين والمسيحيين، يقول نزار قباني:

- بكيتُ.. حتى انتهتِ الدموع

صلّيتُ.. حتى ذابت الشموعْ

ركعتُ.. حتى ملّني الركوعْ

سألتُ عن محمدٍ..

فيكِ، وعن يَسُوع

يا قدسُ، يا مدينة تفوح أنبياءْ

يا أقصرَ الدُرُوبْ بين الأرض والسماء [3].

---

[1] - السياب، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 78.

[2] - سورة الإسراء، الآية: 49.

[3] - قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 161.

إن الشاعر وهو يجعل من " القدس " عنوان قصيدته، يريد أن يعدد فضائلها وهي كثيرة، ليبين عظم الخسارة التي لحقت بالأمة بسبب ضياعها، كما يريد أن يؤكد وحدة المصير التي تربط أهلها على اختلاف أديانهم.

ولعلّ أبرز ما يميز القدس أنها مدينة الأنبياء، غير فضيلة الإسراء إليها فالمعراج منها، فهي قريبة من السماء بعيدة عن أهلها العرب، محتلة تعاني ظلم اليهود وفسادهم، ولا يملك الشاعر سوى البكاء، والصلاة.

يمزج الشاعر في هذا المقطع الهمّ الإسلامي والمسيحي وتوحدهما في القدس ؛ وذلك لمواجهة عدو واحد يهددهم وهو اليهود، ولذا سأل عن محمد ويسوع (المسيح)، ويصلي ويركع، ليقول لنا: إن المسلمين والمسيحيين قلب واحد ويد واحدة في القدس.

كما يربط الشاعر بين القدس في الدنيا إلى الآخرة، إذ تكون القدس مكان النداء إلى الآخرة متكئا على قوله تعالى: { وَاسْتَمِعْ يَوْمَ يُنَادِ الْمُنَادِ مِن مَّكَانٍ قَرِيبٍ }[1]، فيقول المفسرون { يوم يناد المناد من مكان قريب } قال قتادة: قال كعب الأحبار يأمر الله تعالى ملكا أن ينادي على صخرة بيت المقدس: أيتها العظام البالية، والأوصال المتقطعة، إن الله تعالى يأمركن أن تجتمعن لفصل القضاء[2]، وقال الكلبي: وهي أقرب الأرض إلى السماء باثني عشر ميلا وقال كعب: بثمانية عشر ميلا[3].

حين تناص الشاعر المعاصر مع القرآن الكريم لم يقف عند حدود سرد الحادثة التاريخية أو الرمز الديني، ومن ذلك شخصية محمد ﷺ، وخديجة– رضي الله عنها– ، أو المكان الديني مكة وحراء إن جاز لنا التسمية، وحدث نزول الوحي على الرسول الكريم، وإنما يضفي الشاعر الحالة النفسية له والواقعية لأمته على نصه الشعري، ويدمج العاطفة والأمل بالتخلص والتحرر بالمأساة الواقعة على الأمة المنكسرة، والفارقة في الظلام والاحتلال، يقول:

---

[1] - سورة ق، الآية: 41.

[2] - ابن كثير الدمشقي أبو الفداء، إسماعيل بن عمر، تفسير القرآن العظيم، ج 4، ص: 294، وانظر: ابن أحمد المحلي، جلال الدين محمد، وبن أبي بكر السيوطي، وجلال الدين عبدالرحمن، تفسير الجلالين، دار الحديث – القاهرة، ط1، ص: 692، وفي: جلال الدين السيوطي، عبد الرحمن بن الكمال، (1993)، الدر المنثور، دار الفكر - بيروت، ج 7، ص: 611.

[3] - الشوكاني، محمد بن علي، فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير، ج 5، ص: 114.

- زمّليني يا خديجة

زمّليني

فلقد أبصرتُ وجهي

في حراء الموت

محمولاً على رؤيا بهيجة

طفلة تخرج من أنقاض مكة

وتويج من دم في ربعنا الخالي، ومصنع

وينابيع وتمثال رخام

وبساتين وحبلى تتوجع

زمّليني يا خديجة

زمّليني: صوت أنصاري يعلو

وجه أنصاري يعلو

صدر أنصاريَ يعلو في الزحام

من توابيتي وأبراج الحمام

زمّليني زمّليني يا خديجة [1].

يستلهم الشاعر سميح القاسم الإشارة القرآنية المعتمدة على القول النبوي لزوجه خديجة – رضي الله عنها – في بداية دعوته، حين نزول الوحي على النبي ﷺ (زمّليني) فيقول ﷺ: "... ثم فتر الوحي عني فترة فبينما أنا أمشي سمعت صوتا بين السماء والأرض فرفعت بصري قبل السماء فإذا الملك الذي جاءني بحراء قاعد على كرسي بين السماء والأرض، فجئت فرقا حتى هويت إلى الأرض فجئت أهلي فقلت زملوني زملوني

[1] - القاسم، سميح، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 534.

فدثروني [1]، فأنزل الله ﷻ: { يَا أَيُّهَا الْمُدَّثِّرُ ◆ قُمْ فَأَنذِرْ ◆ وَرَبَّكَ فَكَبِّرْ ◆ وَثِيَابَكَ فَطَهِّرْ ◆ وَالرُّجْزَ فَاهْجُرْ} [2]، ونجد هذا الفعل المتعدي قد تكرر في المقطع الشعري ست مرات، وأن كل ما هو بين هذه الأفعال آتٍ ليعبر عن مدى الحاجة إلى فعل الأمر لخديجة هذا (زمّليني)، فهو أبصر وجهه، وهذا الفعل الاستشرافي (أبصر) وما يحمل من نور ومستقبل أفضل، يأتي في سلسلة من الكلمات الدالة على هذا الاستبشار بالغد الخيّر الذي يتجلّى بنور النبوة القادم: (أبصرت وجهي، رؤيا بهيجة، تخرج من انقاض مكة، بساتين، وينابيع، ...).

إن الشاعر وهو يخاطب أمته التي تعاني من الدم والقتل، والمادة وعبادتها أو جعلها ركيزة الحياة في هذا العالم: (وتويج من دم ربعنا الخالي، ومصنع، وتمثال رخام، وحبلى تتوجع، من توابيتي)، وكل هذه الألفاظ الدالة على الجمود والظلام والموت تجعل الشاعر يأتي بالحالة الاستشرافية في أن يستحضر المعاناة التي عاناها النبي ﷺ؛ لإخراج قومه في مكة من انقاض الشرك والإلحاد والمادة إلى النور، وهو في كل هذا الاستدلال بالقول النبوي (زمّليني) واستحضار الآيات القرآنية : { يَا أَيُّهَا الْمُزَّمِّلُ } [3]،إنما يريد الشاعر أن تخرج أمته من الحاضر المظلم المليء بالهزائم إلى المستقبل المشرق المليء بالانتصارات.

---

[1] - أبو عبد الرحمن النسائي، أحمد بن شعيب، (1411هـ / 1991)، سنن النسائي الكبرى، تحقيق: د. عبد الغفار سليمان البنداري، وسيد كسروي حسن، دار الكتب العلمية – بيروت، ج 6، ص: 502. وانظر: المؤلف: ابو عبدالله البخاري الجعفي ، محمد بن إسماعيل، (1407 – 1987)، الجامع الصحيح المختصر، دار ابن كثير، اليمامة – بيروت، تحقيق: د. مصطفى ديب البغا أستاذ الحديث وعلومه في كلية الشريعة - جامعة دمشق، ط 3، ج 1 ، ص: 5، وفي رواية: قال فجئت خديجة فقلت زملوني زملوني فزملوني حتى ذهب عني الروع فقلت يا خديجة مالي والله إني لأخشى علي فقال أبشر فوالله لا يخزيك الله أبدا إنك لتصل الرحم وتصدق الحديث وتحمل الكل وتقري...)، إسحاق بن إبراهيم بن مخلد بن راهويه الحنظلي، (1412 – 1991)، مسند إسحاق بن راهويه، مكتبة الإيمان - المدينة المنورة، ط1 ، تحقيق: د. عبد الغفور بن عبد الحق البلوشي، ج 2، ص: 314، مع الكتاب: أحكام المحقق على بعض الأحاديث.

[2] - سورة المدثر، الآيات: 1 – 5.

[3] - سورة المزمل، الآية: 1.

- **التناص مع الحديث النبوي الشريف**

لقد تأثر الشعراء بالحديث النبوي الشريف، وهو المصدر الثاني للتشريع بعد القرآن الكريم، وقد جاء مفسرا لكثير مما جاء في القرآن، ولم يكن صاحبه ينطق عن الهوى إن هو إلا وحيٌ يوحى، لذلك استلهم الشعراء كثيرا من الأحاديث النبوية الشريفة لفظا ومعنى، وضمّنوا أشعارهم الكثير مما جاء به النبي محمد ﷺ، وذلك لمنزلة الحديث النبوي، ولمنزلة صاحبه عند المسلمين، مما جعلهم يقتدون بهديه ويسيرون على خطاه، فكان الحديث حقلا واسعا من حقول اتكائهم على ما فيه من المعاني والأفكار.

ففي قصيدة " في انتظار تأبط شرّا " يستلهم الشاعر حيدر محمود الحديث عن مكحول " أن عمر بن الخطاب كتب إلى أهل الشام أن علموا أولادكم السباحة والرمي والفروسية "[1].

- أقول الحقَّ

فقد جاء إلينا،

والدنيا غارقة في العتمة،

طفلا منبوذاً،

مكسور الخاطر،

لا يعرف من أين أتى...

وربيّناهُ على العزّ،

وعلمّناهُ المشي،

وعلمّناهُ ركوب الخيل،

وعلمّناهُ الشّعر،

---

[1] - فوري، علاء الدين علي بن حسام الدين المتقي الهندي البرهان، (المتوفى: 975هـ)، (1401هـ/1981م)، كنز العمال في سنن الأقوال والأفعال، (ط5)، بكري حياني - صفوة السقا، مؤسسة الرسالة،ج4، ص:467.

وعلمّناهُ السّحر،

وعلمّناهُ الفقه،

وعلمّناهُ.. أصول الدين!

لكنْ...

حين اشتدّ السّاعدُ

كانتْ أوّل ضربةٍ سيفٍ

في رأس أبينا الطّيب

.. قحطان [1].

والشاعر هنا يشير إشارة واضحة إلى الغفلة التي كان عليها العرب حيث قدم إليهم المحتل اليهودي على حين غفلة منهم، وبدأ حزينا صغيرا ينظر إليه على وجه الإشفاق، وقد قتل العرب طيبتهم، حتى تمكن المحتل من زرع شوكته بينهم، وفصل وحدة العرب.

إنّ الشاعر حين استدعى الحديث النبوي الشريف لم يعمد إلى مجرد المحاكاة، وإنما أراد أن يبيّن لنا سوء عاقبة الحسنى حين تكون في غير مكانها، فبعد أن تعلم اليهود - بطيبة العرب - كلّ فنون الفروسية أصاب من علّمه، وقد كرر الشاعر على مستوى الأفعال الفعل المتعدي (علّم: في / علّمناه)، سبع مرات ليبيّن عظم ما قدّمه العرب.

يتخذ سميح القاسم مضمون الحديث النبوي: فيما يروى عن أبي هريرة رضي الله عنه قال: وكلني رسول الله ﷺ بحفظ زكاة رمضان فأتاني آت فجعل يحثو من الطعام فأخذته فقلت لأرفعنك إلى رسول الله ﷺ - فذكر الحديث - فقال إذا أويت إلى فراشك فاقرأ آية الكرسي، لن يزال عليك من الله حافظ، ولا يقربك شيطان حتى

---

[1] - حيدر محمود، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 49 – 50.

تصبح فقال النبي ﷺ: (صدقك وهو كذوب ذاك شيطان) [1]، ومن حديث الرسول ﷺ: " من قرأ آية الكرسي دبر كل صلاة مكتوبة لم يمنعه من دخول الجنة إلا الموت" [2].

ويقيم معنى جديدا مخالفا لمضمون الحديث النبوي، لينسجم مع الحالة التي يعيشها الشاعر وهي الحالة العامة لأمة تراجع دورها، وضعفت عزائمها حتى تغلغل الاحتلال في ساحاتها، واستعمر أرضها، فأصبح الواحد منها كالذي أصابه المسّ، ولم يعد يجد نفعا أي علاج حتى آية الكرسي لم تنفع في رد الأذى أو تحقيق الشفاء، يقول سميح القاسم:

- إنسٌ وجنٌّ في ثيابكَ

آيةُ الكرسيِّ

لمْ تشفعْ

ولم تردعْ

صلاتُك أخطأت محرابها

حاذرْ

سماؤك أوصدت أبوابَها

وارتاحَ ربُّكَ [3].

فكل هذه الدعامات التي يقوم عليها الشفاء والخلاص، ومن ثم النجاة والنصر لم تنفع في هذا الزمن، ويستخدم الشاعر النفي دالا على عظم المأساة، وهي نتيجة لعمل غير مقبول، وهو المعصية التي لم يكن معها نفي في شفاعة آية الكرسي، والصلاة مع هذه المعاصي لم تحقق المرجو منها، وهو القبول والفوز، (صلاتُك أخطأت محرابها)،

---

[1] - البخاري، محمد بن إسماعيل أبو عبدالله البخاري الجعفي، (1407 – 1987)، الجامع الصحيح المختصر، (ط3)، تحقيق: د. مصطفى ديب البغا أستاذ الحديث وعلومه في كلية الشريعة – جامعة دمشق، اليمامة – بيروت: دار ابن كثير ، ج 3، ص: 1194.

[2] - الطبراني، سليمان بن أحمد بن أيوب أبو القاسم الطبراني، (1404 – 1983)، المعجم الكبير، (ط2)، تحقيق: حمدي بن عبد المجيد السلفي، الموصل: مكتبة العلوم والحكم، ج 8، ص: 114.

[3] - سميح القاسم، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 180 - 181.

فلم تكن الصلاة والعبادة كاملة مخلصة،... ولذلك كانت النتيجة الطبيعية للاستمرار بالمعاصي عدم النفع من آية الكرسي والصلاة، ومن ثمَّ أوصدت السماء أبوابها أمام الدعاء ؛ لأنه دعاء لم يأخذ بأسباب ومتطلبات الدعاء من الصدق والعمل والإخلاص، ليقول الشاعر أن كلّ شيء انتهى بخسارة هذه الأمة في الأرض، وحتى السماء لم تقبل لها دعاء فارتاح ربّك منها.

يكثر حيدر محمود من استدعاء الحديث النبوي الشريف في شعره، وفي غير قصيدة، ويترك ذلك أثرا في المتلقي ؛ ليكون على عمق في معرفة التجربة الشعورية والفكرية للشاعر، وهذا يتطلب من قارئه قراءة سليمة عميقة، ليتواصل مع النص و يتفاعل معه.

ويحاول حيدر محمود من خلال استثماره الحديث النبوي الإبانة عن رؤيته الشعرية، وإيصالها من خلال منبع غني بالإمكانات وهو الحديث النبوي الشريف ؛ ولعلّ حيدر محمود " من أكثر الشعراء المعاصرين التفاتا لهذه المصدر الثرّ، ومحاولة لاستغلال معطياته وإمكاناته الفنية في شعره "[1].

لقد بنى حيدر محمود الكثير من قصائده على الحديث النبوي، يقول حيدر من قصيدة " اعتذار للأقصى ":

- ستكونون كثيرين

كثيرين، كثيرين، ولكن لا أحدْ

وستمتدون (مثل الموج)

في كل بلدْ

ثم، ترتدون (كالإسفنج)

لا يبقى لكم زرع، ولا يبقى لكم ضرع، ولا يبقى لكم ولدْ

لا تُصدِّقنا

---

[1] - الكوفحي، توظيف الموروث الديني في شعر حيدر محمود، مرجع سابق، ص: 214.

إذا قُلنا: سنأتيكَ لنفديكَ

فلن يأتي أحد؟

وإذا امتدتْ يدُ الهدم، ..... فلن تمتدَّ كي تبنيك،

من هذي الملايين التي تُهدَرُ يدْ

لايَغُرنكَ..... العددْ

فهو يا (أقصى) غُثاءٌ كغُثاء السَيلِ

لا وزن له... وهو زبدْ[1].

إن الشاعر من خلال هذا النص يقوم على استدعاء قول الرسول ﷺ: " يوشك الأمم أن تداعى عليكم كما تداعى الأكلة إلى قصعتها، فقال قائل: ومن قلة نحن يومئذٍ؟ قال: بل أنتم كثير، ولكنكم غثاء وكغثاء السيل، ولينزعنَّ الله من صدور عدوكم المهابة منكم، وليقذفنَّ الله في قلوبكم الوهن، فقال قائل: يا رسول الله، وما الوهن؟ قال: حب الدنيا وكراهة الموت "[2].

إن حيدر محمود في استدعائه للحديث النبوي الشريف يصور واقع العرب والمسلمين اليوم، وكيف وصلت إليه أحوالهم من الضعف والذل، ويجعل السبب في ذلك حبّهم للدنيا، وكرههم للموت داء الوهن، وفي حبّهم للدنيا وكرههم للموت تخلوا عن الجهاد، وهذا ما جعلهم في ذل ومهانة، إذ احتلت أرضهم، وبهذا يكون العدد الكثير بلا قيمة.

إذن العدد الكثير يجب أن يكون له فاعلية، إلا أن الشاعر جرّده من هذه الفاعلية والمهابة؛ لأنه تخلّى عن دوره الطبيعي إزاء الأحداث الجارية في الساحة العربية، إذ لا يكون القعود والأرض محتلة ؛ ولذلك يؤكد الشاعر هذا المعنى في القصيدة ذاتها مستمدا الحديث نفسه إذ يقول:

---

[1] - حيدر محمود، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 101 – 103.

[2] - اخرجه أحمد في " المسند " ج5، ص: 278، وابو داوود (487)واللفظ له، من حديث ثوبان، يرفعه إلى رسول الله ﷺ. و سليمان بن الأشعث ابو داود السجستاني الأزدي، سنن أبي داود، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر، ج 2، ص: 514، مع الكتاب: تعليقات كمَال يوسُفْ الحوُت، والأحاديث مذيلة بأحكام الألباني عليها.

- أعادينا.. من الكُلّ استراحوا

سفحوا، ما سفحوا من دمنا

- ثم استراحوا!!

نحنُ (يا أقصى)

كثيرون.. كما الهمّ

ولكنّ الدّكاكين كثيرة...

والسكاكين التي تلمع في الأيدي

كبيرة [1].

فالشاعر يؤكد أن الحديث النبوي هذا قد تمثّل على أرض الواقع، وهو صورة للحياة الراهنة للأمة، وهذا الحال جعل الأعداء في راحة تامة، وقد فعلوا ما أرادوا من قتل وسفك دماء.

يخاطب الشاعر الأقصى وبضمير الجمع (نحن)، وهذا ربما لم يكن ليمنح العرب قوة واتحادا، بقدر ما أراد الشاعر أن يكون الضمير (نحن) موازيا لضمير الجماعة في الأفعال التي أسندها الشاعر للأعداء: (استراحوا، سفحوا، ما سفحوا، ثم استراحوا)، وهي أفعال منحت العدو قدرة على العمل والفعل، فالعدو يعمل ويفعل / يسفح ويستريح كما يشاء، ثم يعود ويسفح ويستريح،... في حين جاء الحديث عن أمة العرب بضمير (نحن)، وباسم (كثيرون)، وذلك ليجرد الأمة من على مستوى الألفاظ من أي عمل وفاعلية، وتكوت الصفة لهذا العدد (عديم الفائدة)، كما الهم، بل فاعلية سلبية، في حين تكثر الطعنات بالأمة.

ويعود الشاعر حيدر محمود في قصيدة " رسائل شوق إلى عمان " إلى الحديث نفسه يتناص معه، بل يبني قصيدته عليه، إذ يقول:

---

[1] - حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 104 – 105.

- أمن قلة نحن؟!

يبصقُ كلُّ بعيرٍ،

ثمانين ألفاً...

وسوف تقيئون، آخر الأمرِ،

ملحاً..

وزيتاً..

ثمّ

كأسك يا وجعي

ولغيركم الثمراتُ..

لغيركم النفط،

للطائرات التي تتسلى بلحم فلسطين [1].

يريد الشاعر من خلال التناص أن يبين الأسباب وراء ضعف واستكانة الأمة، فما تداعت الأمم على هذه الأمة من قلة العدد، أو من ضعف الإمكانات، فالنفط والثمر موجود ؛ ولذلك كان سؤال الشاعر تهكميا يسخر فيه من حال الأمة، فنحن كما يقول في كل مكان (يبصق كل بعير ثمانين ألفا).

والعدد كثير لكن الفعل قليل، ونتيجة لذلك فإن إمكانات نهضة الأمة ونصرها ذهبت إلى الأعداء، وهو ما يقوله حيدر محمود متناصا مع الحديث النبوي نفسه، إذ يقول:

- ونحن بني الإسلام أشلاء أمة ... تداس بأقدام الغزاة رقابها

ملايين.. لكن من هواء قلوبها ... وأموالها يوم الحساب: حسابها

ولكنها لما تخلت عن الهدى ... تخلى الهدى عنها.. فضل صوابها [1].

---

[1] - حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 162.

والشاعر في تناصه مع الحديث النبوي الشريف يغير في الصورة الشعرية، إذ لم ينقل الحديث حرفيا، ولم يأخذه لمجرد أي يضمن نصه به، وإنما أعاد تشكيله وقراءته في نصه، وهذا بيّن من خلال مقارنته بين زمنين، زمن البطولات وزمن الهزائم، في زمن كان للمسلمين شأنهم إلى زمن تداس فيه رقابهم بأقدام أعدائهم، وهي صورة تبين مدى الذل الذي وصل إليه العرب، وهم ملايين (كثر ولكن كغثاء السيل)، وإنما العدد ليس هو المرتكز والفارق، فالعدد سلب فاعليته قبلا، وليست الأموال فقط؛ إذ ستحاسب الأمة على ضياعها، ومرة أخرى يحاول الشاعر أن يبين سبب الضعف والذّل والاستكانة، ومرد ذلك إلى الدين، فإذا تخلت الأمة عن الجهاد وهو من أصل الدين، وتخلت عن الهدى وهو أساس الدين، فلها أن تعيش الذّل والهوان.

ويتناص أما دنقل مع الحديث النبوي الشريف إذ يقول:

- خريطة مبتورة الأجزاء

كان اسمها " سيناء "

ولطخةٌ سوداءْ

تملأ كل الصورة

نقش

" الناس سواسيةٌ – في الذّل – كأسنان المشطْ "

ينكسرون – كأسنان المشطْ

في لحية شيخ النفطْ " [2].

يستدعي الشاعر قول الرسول ﷺ فيما يروى عن أنس بن مالك قال رسول الله ﷺ: " الناس كأسنان المشط " [3].

---

[1] - حيدر محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 20 – 31.

[2] - امل دنقل، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 388.

[3] - القضاعي، محمد بن سلامة بن جعفر ابو عبد الله، (1407 – 1986)، مسند الشهاب، (ط2)، تحقيق حمدي بن عبد المجيد السلفي، بيروت: مؤسسة الرسالة، ص: 145.

وهو لا يغير في متن الحديث شيئا، وربما هذه إشارة قصدية أراد الشاعر من ورائها أن يبين حال الأمة كما هو، وأن الأمة غير قادرة على تغيير حالها إلى الأفضل؛ لذلك ترك الحديث النبوي بلفظه في شعره، ليبين عجز الأمة عن تحقيق النصر والعزة.

لقد أضاف الشاعر إلى متن الحديث (في الذل)، دون تغيير في اللفظ أو الترتيب، وإذا بيّن الرسول ﷺ أن الناس متساوون، ولا فرق بينهم إلا بالتقوى، وهي إشارة إلى عزتهم ومكانتهم التي منحها الإسلام لهم، وهي دلالة إيجابية في حديث الرسول، فإن الشاعر جعل الناس (العرب) متساوين في الذل والمهانة، وهي دلالة مغايرة لمعنى الحديث.

لقد اختار الشاعر أمة العرب التي أضاعت فلسطين وسيناء، وأصبحت أمة منكسرة مهزومة، بل جعل الأمة متساوية في الهزيمة والانكسار (ينكسرون – كأسنان المشط*) ساخرا من حالها الهش، ويرجع السبب في هزيمتها إلى النفط (في لحية شيخ النفط)، إذ لم يسخّر النفط لخدمة الأمة، وإنما لشقائها وضياعها.

ويدخل نزار قباني المعاني الإسلامية والألفاظ في شعره، والتي يستمدها من الحديث النبوي الشريف؛ ويتهكم بطريقته من أحوال الأمة مستهدفا بعض دعاتها، الذين فهموا الإسلام ربما على غير حقيقته، وجعلوا الإسلام سببا في تخلف الأمة وبعدها إلى الوراء عن العالم، يقول نزار:

- حين كُنّا.. في الكتاتيب صغارا

حقنونا.. بسخيفِ القولِ.. ليلا و نهاراً

درّسونا:

" ركبة المرأة عَوْرَةْ.. "

" ضحكة المرأة عَوْرَةْ.. "

" صوتها..

- من خلف ثقب الباب - عَوْرَهْ.. "

صوّروا الجنس لنا..

غولا.. بأنياب كبيرة.

صوّروا الحبّ لنا.. باباً خطيراً

لو فتحناهُ.. سقطنا ميّتينْ

فنشأنا ساذجينْ

نحسب المرأة.. شاةً أو بعيرا

ونرى العالم جنساً وسريرا [1].

إن الشاعر يتخذ معنى مفارقاً لحديث الرسول ﷺ، عن عائشة رضي الله عنها: أن أسماء بنت أبي بكر دخلت على رسول الله ﷺ وعليها ثياب رقاق فأعرض عنها رسول الله ﷺ وقال: " يا أسماء إن المرأة إذا بلغت المحيض لم تصلح أن يرى منها إلا هذا وهذا " وأشار إلى وجهه وكفيه [2].

ويريد من ذلك أن يبين أثر الفهم الخاطئ والتعليم في مسيرة أمة بأكملها، واتخذ مما يخص المرأة وعورتها نموذجا، وذلك لأهميتها في الوجود ولقيمتها في البناء، وكذلك لضياع جيل بسببها أيضا، فالأمور الكبيرة (قضايا الأمة) كما يرى الشاعر تنسى.

لقد أصبح بسوء الفهم كلّ شيء عورة و ممنوعاً، ولذا يكون الحبّ تبعا لذلك باباً خطيراً، ويمنع دخوله لكثرة القيود والمقيدين، ونتيجة لهذا كما يقول نشأنا ساذجين، وأصبحت المرأة بلا قيمة، والشاعر هنا لا يريد مهاجمة عقائد دينية بقدر ما يريد أن يبين كيف يمكن أن تحدث القيود، والوقوف على الحرفيات في النصوص ضياعا، إذ كلّ ممنوع مرغوب، ومن هذا أصبحنا نرى العالم جنسا وسريراً، وكذلك اهتمام أبناء هذه الأمة بهذا الممنوع، وضاعت قضاياه الكبيرة.

---

[1] - نزار قباني، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 659 – 660.

[2] - ابو داود السجستاني الأزدي، سنن ابي داود، مرجع سابق، ج2، ص: 460.

وفي موضوع آخر يعود سميح القاسم إلى المعاني الإسلامية لمعالجة قضية مهمة، وهي العودة إلى الخلاف والنزاع بين أبناء الأمة الواحدة، إذ يقول:

- لا تنبشوا مدافن الموتى!

لا تستبيحوا حُرمة الأجداث والذكرى

ولا تهينوا النصب والزهر

لا تقلقوا النيام.. لا تفزّعوا الصّمتا!

" محمدٌ ماتا

والله حيٌ لا يموت "

والرّدةُ الحمقاء، لا.. لن تبعثَ (اللاتا)![1].

فالعودة إلى الخلاف والفتن، والبحث عن الماضي لامفيد في زمن تواجه فيه الأمة الدمار والحروب والحصار، كما تواجه فيه تكالب الأعداء عليها، وهذه العودة إلى نبش مدافن الموتى هي ردّة استوجبت القصاص من فاعلها.

إن الشاعر يستحضر حقيقة من تاريخ الدعوة الإسلامية وهي وفاة النبي ﷺ، إذ خرج ضعفاء النفوس عن دينهم الذي أعزّهم الله به وأكرمهم، فعادوا إلى الكفر من جديد، ومن هنا يحذر الشاعر من الردّة الحمقاء التي تحدث في زمن العرب، والتي من شأنها أن تقسمهم وتفرّق شملهم وتجعلهم فريسة سهلة للأعداء.

إن الشاعر على مستوى اللفظ يكثر من الأفعال المضارعة المسبوقة بالنهي: (لا تنبشوا، لا تستبيحوا، ولا تهينوا، لا تقلقوا، ولا تفزّعوا)، وجميعها جاءت في صيغة الجمع، لأن الخطاب لأمة لا لفرد، والمطلوب هو ألّا نعود إلى نقطة الصفر من جديد، قبل الإسلام)، وهي حقبة الاختلاف والتناحر والقتال تحت راية الفرس أو الروم.

والشاعر يستوحي الحديث، قال أبو سلمة: أخبرني ابن عباس ﷺ عنهما أن أبا بكر ﷺ خرج وعمر ﷺ عنه يكلم الناس فقال اجلس فأبى فقال اجلس فأبى فتشهد

---

[1] - سميح القاسم، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 54.

أبو بكر ﷺ فمال إليه الناس وتركوا عمر فقال أما بعد فمن كان منكم يعبد محمدا ﷺ فإن محمدا ﷺ قد مات، ومن كان يعبد الله فإن الله حي لا يموت، قال الله تعالى { وما محمد إلا رسول - إلى - الشاكرين }. والله لكأن الناس لم يكونوا يعلمون أن الله أنزلها حتى تلاها أبو بكر ﷺ تلقاها منه الناس فما يسمع بشر إلا يتلوها [1].

فمن كان يعبد محمداً فإن محمداً قد مات، وإن العودة إلى ما من شأنه تعميق الخلافات لن يعيد المجد والتحرر للأمة ؛ ولذا جاء الشاعر متحديا ضعفاء النفوس بأن ما يفعلوه لن يعيد عبادة الأصنام أبدا ، وهي إشارة للردّة عن الإسلام.

ويخاطب الشاعر سميح القاسم أرضا محتلة دنسها الاحتلال، دون أن يكون هناك عمل لإنقاذها ، ويستدعي الحديث النبوي الشريف لبيان ما يجب فعله، يقول سميح:

- إلى أختٍ وراء السور مسبيَّه
يدنّسُ طُهرها المنصوب هولاكو
وعصبتُه التتاريّه
هـلا يا أخته مرحى
فماذا يقبلُ الأضحى
سوى قربان أُمتنا ، وحملتها البطوليّه؟! [2].

وهذا يتناص مع الحديث النبوي: عن عائشة: أن النبي ﷺ قال: ما عمل ابن آدم عملا يوم النحر أحب إلى الله من هراقة دم وإنه ليأتي يوم القيامة في قرنة عليها قرنها

[1] - أبو عبدالله البخاري الجعفي، محمد بن إسماعيل، الجامع الصحيح المختصر، مرجع سابق، ص: 419.
[2] - سميح القاسم، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 214.

وأشعارها وأظلافها وإن الدم ليقع من الله بمكان قبل أن يقع بالأرض فطيبوا بها نفسا[1].

واضح استرجاع الشاعر تاريخ حقبة كانت بلاد العرب واقعة تحت دمار هولاكو وهجمة التتار من بغداد إلى عكا، ولكن هذه الحقبة لم تنته ؛ لأن المحتل باقٍ وإن تغير الاسم، فكان الخطاب لعكا المسبية، ومن خلال تناصه مع الحديث... يسأل الشاعر: فماذا يقبلُ الأضحى؟ ليبين ما يجب فعله إزاء الاحتلال، وهو التضحية والفداء والدماء، وعندئذٍ تكون عكا مساوية للأضحى، وكلاهما يحتاج إلى قربان، فعكا تحتاج إلى التضحية والبطولة / قربان، والأضحى يحتاج إلى إراقة الدم والصدقات، إذا عكا والأضحى مقدسان، ويهمان المسلمين جميعا.

وفي سياق آخر يقوم على التهكم، يستدعي الشاعر سميح القاسم حديثا آخر للنبي ﷺ، حين يقول:

- فاربط كلابك، خذ عنّي جراجمة

يطلون بالموت أبوابي وأشجاري

ماذا تريد؟ وهذي جزيتي.. ذهبٌ

من بيد نجدٍ إلى أعتابكم جار

يا قيصر الروم! قالوا الجار " للجار "

وأنت لي.. حطب التاريخ في ناري![2].

والشاعر يخاطب قيصر الروم أن يربط كلابه المنتشرة حول أمته تقتل وتظلم وتحتل، ويبين الشاعر حالة الذل التي وصلت إليها الأمة، وهي تدفع الجزية ذهباً ولم تسلم، وقد كانت تأخذ الجزية من غيرها، وهذه مفارقة يجريها الشاعر، ومن هنا

---

[1] - البيهقي، أبو بكر أحمد بن الحسين، (1410)، شعب الإيمان، (ط1)، بيروت: دار الكتب العلمية، تحقيق: محمد السعيد بسيوني زغلول، ج5، ص: 480.

[2] - سميح القاسم، الأعمال الشعرية، مرجع سابق،ص: 389.

يتناص مع الحديث النبوي الشريف عن ابن عمر رضي الله عنهما قال: قال رسول الله ﷺ (ما زال جبريل يوصيني بالجار حتى ظننت أنه سيورثه) [1].

ويبين كيف أن العرب رعاة الحقوق تنتهك حقوقهم، ومن السخرية أن يذكّر قيصر الروم بحق الجار الذي لم يرعه، وما هو سوى عدو يشعل ناره في أمتنا، والتاريخ شاهد على هذه النار.

وإذا ما عدنا إلى حيدر محمود نجده يبني قصيدة كاملة على حديث النبي ﷺ، وهو: بدأ الإسلام غريبا.. وسيعود غريبا كما بدأ، فطوبى للغرباء " [2]، يقول حيدر:

- وغريبا سيعودُ

فطوبى للغرباءْ

طوبى للأطهارِ، وللأحرارِ،

وللشُّرفاءْ

طوبى للفقراء إلى اللهِ،

وطوبى.. للشهداءْ.. [3]

إن الشاعر إذ يستحضر حديث الرسول ﷺ إنما يريد أن ينقل لنا عبر تجربته صورة لغربة الإسلام الأولى، عندما كان الرسول ﷺ يدعو قومه إلى رسالة التوحيد، وقد كان المسلمون في ضعف وقلة العدد والعدّة، يحاربهم أهل قريش ويضايقونهم، ويحاصرونهم ويعزلونهم، ولكن الله ﷻ أعزّهم وأظهرهم على الأعداء، فنشروا الإسلام، وانتهت غربة الإسلام الأولى، وأصبح العرب سادة أقوياء.

---

[1] - البخاري الجعفي، الجامع الصحيح المختصر، مرجع سابق، ج5، ص: 2239.

[2] - اخرجه مسلم (145)، وابن ماجه (3986)، والآجري في (صفة الغرباء من المؤمنين) برقم (14)، واستوعب طرقه الحافظ ابن رجب الحنبلي في جزء مفرد بعنوان " كشف الكربة في وصف حال أهل الغربة، القشيري النيسابوري، مسلم بن الحجاج أبو الحسين، صحيح مسلم، دار إحياء التراث العربي – بيروت تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، ج1، ص: 130، مع الكتاب: تعليق محمد فؤاد عبد الباقي.

[3] - حيدر محمود، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 275.

والشاعر إذ يستوحي هذه الغربة من حديث الرسول ﷺ يريد أن يسقط غربته، بل غربة أمته اليوم، وهي تعاني ما عاناه العرب المسلمون مع النبي ﷺ من ضعف ومحاربة وتضييق، وما يواجهون من صنوف العذاب والاضطهاد والحرمان، وقد سلبت ثرواتهم واحتلت أرضهم.

- بدأ الإسلامُ غريبًا..

وغريباً كان " أبو الزّهراءْ "

ويتيماً.. وفقيراً.. ووحيداً في

ليل الصحراءْ

وأراد الله، فطأطأ هامته العالمُ

واهتزّ الكونُ..

وديستْ تحت الأقدام العريانة،

تيجان العظماءْ [1].

ويحاول الشاعر أن يجد خلاصا من هذه الغربة متطلعا إلى نصر وفتح وانتشار، فيستحضر أسباب انتصار المسلمين في غربتهم الأولى، لعلّها تكون أسباب انتصارهم في غربتهم الثانية:

- كنا.. من حول رسول الله

سيوفاً، لا تخشى إلا الله..

وشموسا تطلعُ في الليل،

لتهدي الظمآنين،

إلى أنوار اللهْ [2].

---

[1] - حيدر محمود، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 277.

[2] - المرجع نفسه. ص 278

فنحن إذاً أمام غربتين: غربة الإسلام الأولى، وقد عانى فيها الصحابة والنبي ﷺ العزلة والحرب والحصار، فكان الإسلام غريبا في جزيرة لا توحد الله، لكن الله نصر المسلمين وأعزهم لأنهم ثبتوا الحق، وحاربوا بسيوفهم مع الرسول ﷺ لم يخشوا إلا الله.

وغربة ثانية، يعاني فيها العرب اليوم ظلم المحتل، وتسلط الأقوياء عليها، غربة يعيشها الإنسان العربي المسلم اليوم، وقد تكالبت الدنيا عليه، ويحتاج إلى نصر من الله كذلك النصر، غير أن المطلوب عمل يضارع عمل الصحابة والمسلمين، لكي يحقق الله لهم النصر، والمطلوب حمل السيف من جديد، والثبات على الحق، وربما هذا ما أراده الشاعر من خلال استحضار هذا الحديث والمقارنة بين زمنين وحالين، أي بين غربتين، والخلاص من الغربة هو المطلوب في النهاية، وهذا الخلاص لا يكون إلا بالعودة إلى الحق وحمل السيف.

ويستلهم بدر شاكر السياب المعاناة التي عاناها النبي ﷺ في بداية دعوته من أهل الاصلاح والخير، ويستحضر ما فعله القرشيون بالنبي ﷺ حين رموه بالحجارة وشجوا وجهه وكسروا رباعيته ؛ ليسقط ذلك الحال على حال الأمة التي تعاني الموت والقتل جراء هجوم هولاكو على بغداد وتدميرها وقتل أهلها، ثم تتابع " الهولاكيون " على بغداد والأمة، واستمروا في القتل وإراقة الدماء، يقول السياب:

- الموتُ في الشوارعْ،

والعقمُ في المزارعْ

وكل ما نحبّه يموتْ

الماء قيّدوه في البيوتْ

وألهثَ الجداولَ الجفافْ

هم التتارُ أقبلوا ، ففي المدى رُعافْ،

وشمسنا دمٌ، وزادُنا دمٌ على الصِّحافْ

محمّدُ اليتيمُ أحرقوه فالمساءْ

يضيءُ من حريقه، وفارتِ الدماءْ
من قدميه، من يديه، من عيونهِ
وأحرق الإله في جفونهِ
محمّد النبيُّ في "حِراء" قيّدوه
فسُمِّرَ النهارُ حيثُ سمّروه
غدا سيصلبُ المسيحُ في العراقْ،
ستأكلُ الكلابُ من دم البراقْ [1].

والبراق: الدابة التي أسري بالنبي محمد ﷺ عليها من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى ليلة المعراج، وهو " دابة أبيض دون البغل وفوق الحمار " [2].

إن هذه الصورة المتكاملة إن جاز لنا تسميتها معبرة عن واقع أمتنا اليوم، وقد تكالبت عليها الوحوش، وهجم عليها الأعداء، فجعلوا الموت في شوارعها، وقتلوا كل شيء فيها ومنعوا الخير عن أهلها، إذ قيّدوا الماء أصل الحياة وجفت الجداول، وهذه الحالة السوداوية الدالة على الموت والانتهاء سببّها الأعداء " التتار " وغيرهم، ممن تعاقب على دمار الأمة وحصارها ومحاربتها، ويزداد الأمر قسوة إذ يجعل الشاعر الدم يخيم على الكون الذي يحيط بالأمة، لذا يكرر كلمة دم ثلاث مرات، والدماء أربع مرات، مرة باللفظ ومرتين دلّ عليها السياق (وفارتِ الدماءْ / من قدميه، من يديه، من عيونهِ)، ومرادف لها مرة واحدة (رُعاف)، وهذا دليل شاهد يقدمه الشاعر على عظم المصيبة التي حلّت بالأمة جرّاء ظلم الأعداء واحتلاهم لها، وقتل أهلها وتعذيبهم.

---

[1] - السياب، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 250 – 251.

[2] - البخاري، محمد بن إسماعيل، الجامع الصحيح المختصر، ج3، مرجع سابق، ص: 1173، وانظر القشيري النيسابوري، مسلم بن الحجاج أبو الحسين، صحيح مسلم، دار إحياء التراث العربي – بيروت، تحقيق: محمد فؤاد عبدالباقي، ج1، ص: 145.

ويستلهم الشاعر قصة النبي محمد ﷺ مع قريش حين حاصروه وهجروه وحاربوه وسلّطوا صبيانهم وسفهاءهم عليه يرمونه بالحجارة والأشواك، حتى نزف دمه الطاهر من قدميه ويديه، فهاجر إلى المدينة من مكة فلحقوه، ودخل غار حراء إفلاتا من مطاردة الأعداء / قريش ومن معها، وهذا ما فعله أعداء الأمة بها، إنها صورة دموية لم يكتف الشاعر بها للتعبير عن حال الأمة وما وصلت إليه من الذل والضعف، بل لقد جاء بصورة أخرى من المعاناة والعذاب، وهي صورة منفرة، إنها صورة صلب السيد المسيح عليه السلام، إذ توقف الزمن لدى الشاعر (فسُمِّر النهارُ حيثُ سمّروه) إذ انتصر الأعداء وهيمنوا على الأمة، لذا لم يكن المستقبل مبشرا، والواقع المعيش سيء، ولهذا أيضا سيكون صلب السيد المسيح عليه السلام في العراق، وسيكون البراق طعاما للكلاب، وهذا يعني أن خطر الأعداء على أمتنا لا يفرّق بين مسلم ومسيحي على أساس الدين، وهذا ما ما جعل الشاعر يقول:

محمّد النبيُّ في " حراء " قيّدوه / غدا سيصلبُ المسيحُ في العراقْ.

كما يريد الشاعر أن يوصل للقارئ معبرا عن يأسه أن زمن المعجزات قد ولّى لخلاص الأمة من الأعداء وتحقيق النصر ؛ لأن البراق معجزة الرسول ﷺ في رحلة الإسراء والمعراج لن يعود، بل سيكون البراق فريسة للأعداء " الكلاب ".

- **التناص مع العهدين القديم والجديد**

أخذ القرآن الكريم حيزا كبيرا من تأثر الشعراء به، كما كان للحديث النبوي الشريف حضور بارز في أشعارهم، وربما يعود ذلك لتربيتهم على القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، ولأنهم مسلمون، ويخاطبون مسلمين، ولذلك كان من الطبيعي أن يكون أثر القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف في شعر هؤلاء الشعراء أكثر من أثر التوراة والإنجيل / العهد القديم والجديد.

إنّ أثر الدين المسيحي والثقافة المسيحية حاضر في أشعار العديد من الشعراء، غير أن الشعراء استلهموا الثقافة المسيحية والرموز الدينية فيها، وكان بعض توظيفهم لها وفق منظور إسلامي، أعني وفق الثقافة الإسلامية ورؤيتها لهذه الرموز، فشخصية النبي عيسى عليه السلام المسيح حاضرة بكثرة في كثير من الشعر العربي المعاصر، واتخاذه

رمزا للخلاص وإعادة العدل إلى الأرض، كما أتخذ رمزا للعذاب والمعاناة، في حين برز صلب السيد المسيح عند الشعراء المعاصرين، إذ يمثل مشهد الصلب قمة النفور من مجتمع حارب الإصلاح والخير، ولم تكن شخصية السيدة مريم العذراء أقل تأثيرا وحضورا كذلك، وهذا على سبيل المثال.

أما النصوص المسيحية، وما جاء في التوراة والإنجيل / العهد القديم والجديد، فقد تأثر بها بعض الشعراء، ولكن على نطاق أقل بكثير من تأثرهم بالقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، على أننا سندرس بعض النماذج الشعرية في هذا المجال، ونبين أثر الدين المسيحي فيها، ومن منظور إسلامي – خاصة عند الشعراء المسلمين – ، كما نبين ما أورده الشعراء من نصوص من العهد القديم والجديد، وما أثروا به نصوصهم الشعرية، وما تعالقوا به من نصوص الكتاب المقدس: العهد القديم والعهد الجديد.

يقول سميح القاسم:

- مَنْ أنتَ؟

مَنْ هذا الذي هو أنتَ؟

من نحن؟

انتظرني يا مسيحي المُنتَظر

لم يبقَ لي أحد سواكَ

وليس لي أحدٌ سواي

تعالَ

إنّ عناقنا الدمويّ فاتحة الحقيقة

وتعال

نبتدئ الخليقة [1].

---

[1] - سميح القاسم، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 156.

إنّ الشاعر في حيرته واضطرابه يكثر من الأسئلة التي تكشف عن مدى ضياعه، وبحثه عن مخلص له، باحثا عن العودة إلى النصر، والتخلص من حياة يعيشها ليس فيها إلا الضياع والخوف، ولا يجد الشاعر منقذا له سوى عودة السيد المسيح عليه السلام ليكون مخلصه من واقع مظلم يحيط به، ومع العجز عن القدرة في التغيير يكون الأمل بهذا التغير مبنياً على عودة المسيح ليخلصه من الظلم ويقيم العدل على وجه الأرض بإذن الله.

وعودة السيد المسيح عيسى عليه السلام ثابتة في ثقافتنا الإسلامية، والثقافة المسيحية، إذ سيعود عليه السلام إلى الأرض ويخلص أهلها من الظلم والفساد ويقيم العدل ويحرر الأرض من دنس اليهود، فالمسيحيون ينتظرون عودته (يا مسيحنا المنتظر جئت في يومنا لتمسح العبر)[1].

والشاعر لم يجد أحدا يسعفه سوى المسيح عليه السلام، وهذا يعني أنه لم يجد في أهل الأرض من ينقذه ويخلصه من ظلم المحتل وقهره حتى ينتظر المسيح ؛ ليبدأ عهدا جديدا على الأرض يطهرها من دنس اليهود وغيرهم ممن ظلم.

وهذه العودة للسيد المسيح في ثقافتنا الإسلامية مقترنة بعلامات الساعة قبيل قيامها، إذ لن تقوم الساعة حتى ينزل السيد المسيح (يعود) إلى الأرض، لقول رسول الله ﷺ: " لن تكون أو لن تقوم الساعة حتى يكون قبلها عشر آيات طلوع الشمس من مغربها وخروج الدابة وخروج يأجوج ومأجوج والدجال وعيسى ابن مريم والدخان، وثلاثة خسوف: خسف بالمغرب وخسف بالمشرق وخسف بجزيرة العرب وآخر ذلك تخرج نار من اليمن من قعر عدن تسوق الناس إلى المحشر "[2].

ويشكل ميلاد السيد المسيح لحظة فرح وابتهاج، وهذا الميلاد يعني حياة جديدة مليئة بالخير، إذ سيكون المسيح المخلص من الظلام الذي يحيط:

- كأن أوردة السماء

تتنفّس الدم في عروقي والكواكب في دمائي

---

1 - (يا مسيبيا) يوحنا 4:25 - 26، و لوقا 6: 13 – 26.

2 - الأزدي، سليمان بن الأشعث أبو داود السجستاني، سنن أبي داود، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر، مع الكتاب: تعليقات كمَال يوسُفْ الحوُت، والأحاديث مذيلة بأحكام الألباني عليها، ج 2، ص: 517.

يا ظلّي الممتد حين أموت، يا ميلاد عمري من جديد:
الأرضُ (يا قفصا من الدم والأظافر والحديد
حين المسيح يظلُّ ليس يموت أو يحيا كظلٍّ
كبدٍ بلا عصبٍ، كهيكل ميّتٍ، كضحى الجليد،
عشتار فيها دون بَعْلٍ
هبّوا، فقد وُلِدَ الظلامُ
وأنا المسيح، أنا السلامُ
والنار تصرخُ يا وردة تفتّحي، وُلِدَ الربيعُ
وأنا الفرات، ويا شموعُ[1].

إن ميلاد المسيح يشكل فاتحة لبداية تحمل الخير، فميلاده يعني الربيع، بما يحمل الربيع من التفتح والورود والخضرة والحياة، وهو الانتقال من حال إلى حال آخرى، و" التشبيه هنا ميلاد السيد المسيح عليه السلام بالربيع الأخضر ؛ لأن اللون الأخضر يدل على السلام والخضرة وحياة جديدة "[2].

وهذا الانتقال من الموت والجليد والظلام والمتاهة والضياع بلا حدود إلى الغناء والتفتح والربيع والشموع ؛ لذا فإن " كهنة ايزيس ينطلقون في منتصف ليلة (25 / 12) من كل عام هاتفين في شوارع الإسكندرية، لقد وضعت العذراء حملها، وقد ولدت الشمس ".

وهذا ما عناه الشاعر بقوله:" هبّوا فقد ولد الظلام "، وسيكون المسيح إلى الأبد إذ ليس يموت لأنه " مات وصلب ودفن وقام في اليوم الثالث "[3].

---

[1] - السياب، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 186.
[2] - شروح العهد القديم، سفر الخروج 15 - 23.
[3] - يوحنا 7: 8 – 13، والقصة الكاملة يوحنا 28: 1 – 6.

إن الشاعر إذ يتأثر بالثقافة المسيحية الأمل بشروق شمس جديدة لمستقبل جديد، وإن كان الظلام والظلم يحيطان بواقع الشاعر الذي يعيشه، إنما سيكون الغد يحمل البشارة والأمل، وإن من يؤمن بهذا يعيش الحياة كما يريد، وسيصل إلى مبتغاه، وربما يتعالق الشاعر في قوله " حين المسيح يظلّ ليس يموت أو يحيا " مع ما ورد في الإنجيل " من آمن بي وإن مات فسيحيا " [1].

ومعنى ذلك أن من يؤمن بالمبادئ وإن مات فهو باقٍ ؛ لأن المبادئ التي حفظها وآمن بها باقية. كما يتخذ خليل حاوي من ميلاد السيد المسيح عليه السلام مخلصا يعيد لهذه الأمة كرامتها ويقتص من الطغاة:

- أترى يولد حُبّي لأطفالي

وحُبّي للحياهْ

فارسٌ يمتشقُ البرقَ على الغولِ،

على التنين، ماذا هل تعودُ المعجزاتْ؟

بدويٌّ ضربَ القيصرَ بالفُرسِ

وطفلٌ ناصريٌّ وحفاةْ

روّضوا الوحشَ بروما، سحّبوا

الأنياب من فك الطغاةْ

ربٌّ ماذا

ربٌّ ماذا

هل تعودُ المعجزات؟ [2].

إن حالة كالتي يعيشها الشاعر مليئة باليأس والهزيمة والألم تحتاج إلى فارس يخلصها مما هي به، ويأتي بحياة جديدة مليئة بالحبّ والخير والتحرر، وهذا الفارس

---

[1] - يوحنا 7: 8 – 13، و لوقا 45 – 56.

[2] - حاوي، خليل، (1993)، ديوان خليل حاوي، بيروت: دار العودة، ص: 158 – 159.

آمنية الشاعر ؛ ليمتشق البرق ويضرب القيصر، غير أن هذا الفارس من جديد لم يكن ؛ لذا كان سؤال الشاعر: (هل تعود المعجزات؟) مرتين إذ ختم نصه به، ليدل على حالة اليأس والجمود والضعف، وهي حالة تستوجب المعجزة الخارقة – مع عدم وجود الفارس – للتخلص من الظلم والاحتلال.

ومن جديد يكون ميلاد السيد المسيح عليه السلام (طفل ناصري) هو الأمل بالخلاص، فالمسيح واتباعه (حفاة) هم الذين سيقضون على الطغاة، ويخلصون الأرض من الظلم.

ويجعل خليل حاوي من ميلاد السيد المسيح عليه السلام بداية إشراق ونور لعالم يتخبط يريد الحضارة، ولكنه عالم غارق، يحتاج إلى ميلاد جديد، ويحتاج إلى ميلاد السيد المسيح عليه السلام ويعقد الشاعر مقارنة بين الشرق والغرب ؛ ليبين كيف أن هذه الأمة التي كانت نبراس النور ومهد الحضارة، لكنها جرّدت من ذلك لتأخرها، في حين أصبحت أوروبا أم الحضارة، يقول خليل حاوي من قصيدته " المجوس في أوروبا ":

- يا مجوسَ الشرقِ، هل طوفتُمُ

في غمرةِ البحرِ إلى أرض الحضارهْ

ليَروا أيَّ إلهٍ

يتجلى من جديدٍ في المغارة؟

من هنا الدربُ، هنا النجمُ

هنا زاد المسافرْ!

ساقنا النجمُ المغامرْ

عَبْرَ باريس.. بَلَونا صومعاتِ الفكر،

عِفْنا الفكرَ في عيدِ المساخرْ،

وبروما غطّتِ النجمَ، محتْهُ

شهوةُ الكهّانِ في جمر المباخرْ،

ثم ضيّعناه في لندن، ضعنا

في ضباب الفحم، في لغز التجارة!

ليلة الميلاد، لا نجمَ

ولا إيمانَ أطفالٍ ومغارة

ثم يقول:

- إخلعوا هذي الوجوه المستعارة

سُلخت من جلد حرباءٍ كريه

نحن لم نخلعْ ولم نلبسْ وجوهْ

نحن من بيروت، مأساةً وُلدْنا

بوجوهٍ وعقولٍ مستعاره

أنتُمُ في جنّة الأرضِ..

صلاة..إن في الأرض السماء،

وركعنا خشّعنا للكيمياءْ

ولساحرْ

كوّر الجنة من ليل المعابرْ [1].

فالشاعر يشير إلى قصة وجود السيد المسيح من قبل المجوس في المغارة التي ولد فيها المسيح، وكأن هذا الميلاد حياة جديدة وفرح واستبشار " وإذا مجوس من المشرق يتقدمهم نجم.. ولما رأوا الطفل خرّوا له وسجدوا له " [2].

[1] - خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، مرجع سابق، ص: 139 – 145.

[2] - متى: 2 /1- 12.

إلا أن الشاعر يأخذ هذه القصة في إطار المقارنة بين مجوس أوروبا ومجوس الشرق، بين من بحثوا عن النور ووجدوه حيث السيد المسيح، وبين من ساروا في الدنيا يحرقون العالم لتحقيق أهدافهم وتجارتهم، والمادة، لذا جاءوا بالظلام.

إن المغارة تشكل المكان الفصل بين عهد الظلام وعهد النور، ومنها جاء السيد المسيح، وتجلى نوره للعالم بتعاليمه وإرشاده، لذا يريد الشاعر ميلادا جديدا وفي المغارة ذاتها (ليَروا من جديد المغارة)، والدرب لذلك الميلاد ولتلك الحياة السعيدة يكون باتباع السيد المسيح (من هنا الدربُ، هنا النجمُ / هنا زاد المسافرْ!).

وحين يتحدث الشاعر عن أوروبا في باريس وروما ولندن، وهي تشير إلى الدول التي استعمرت بلاد العرب، وأهانت شعوبها ودمّرت حضارتها (نورها) وقاموا على أساس حضارة العرب في الشرق، ويبحث الشاعر عن أسباب هذا الضياع والرجوع إلى الوراء، فكان السبب كما يقول هو التخلي عن كل الأديان والأخلاق واتباع المادة، لذا ضاعت البلاد وضاع الإيمان، وضاع الجيل (ضعنا / في ضباب الفحم / في لغز النجاة / لا نجم / ولا إيمان أطفال بطفل ومغارة) ؛ ليكون الغضب لدى الشاعر أن لبس العرب في المشرق غير لباسهم وتنازلوا عن حضارتهم ومبادئهم (هنا العرب طهارة)[1]، لذا يوجه خطابه الذي يحمل الغضب والثورة والتحقير أيضا، (اخلعوا هذي الوجوه المستعارة...) وهو خطاب لهذا العالم الذي يدعي التحضر والحرية، وباسمه يقتل الحضارة ويقيّد غيره، فهذه بيروت وما تعاني من ويلات الحروب والدمار هي من هذا العالم تعيش المأساة والقتل، لكن أهلها على مبادئهم لم يتغيروا كما تغيّر غيرهم، وتبدّل لون العالم ووجهه كالحرباء المتقلبة في الألوان، ويتعجب الشاعر مستنكرا كيف يعبد غير الإله ويمجد، كيف يقدّس ويركع للساحر؟ وهذا العالم الذي يدّعي العلم والمعرفة ورها حارب غيره ودمّره.

لقد اتخذ الشعراء من عودة السيد المسيح مكانا رحبا لنشر آمالهم وتطلعاتهم، وهي آمال وتطلعات أمتهم التي تعاني النكسات والاحتلال، ولم يجد الشاعر مخلصا لها مما تعانيه في الوقت الحالي على الأقل، ولذلك كانت عودتهم إلى الاستبشار

---

[1] - خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، مرجع سابق، ص: 142.

بالخلاص مقرونة بعودة السيد المسيح الذي سوف يزيل الاحتلال، ويخلص الأرض من ظلم اليهود، يقول سميح القاسم:

- يا نجمنا الوحيد

يا نجمنا المصلوب في جلجلة العبيد

طريقنا المظلم.. من يرشدنا فيه

رحماك يا مصباحنا البعيد

متنا من التيه

فهل ترى تعود؟

متى ترى.. تعود؟!.[1]

والمعاني المتشربة من الإنجيل واضحة في هذا المقطع الشعري، ومستمدة من الكتاب المقدس (النجم، المصلوب، جلجلة العبيد، المرشد)، والشاعر إذ يخاطب السيد المسيح عليه السلام يأتي ببعض صفاته الدالة على الأمل بعودته، والمفقودة من واقعه اليوم، فهو النجم الوحيد الذي سيضئ الظلام، وهو المصباح، وإن وصف هذا المصباح بالبعيد، لكنه يضئ، ولذا فالطريق المظلم الملئ بالنكسات والهزائم والتعب يحتاج إلى مرشد للخروج منه بنصر وراحة وسعادة، والواقع الذي يعاني منه أبناء الأمة من ضياع وتيه وموت، استدعى الشاعر لكي يبحث عن مرشد للإنقاذ والوصول إلى بر الأمان، والخروج من التيه، ولم يكن هذا المرشد (المخلص والمنقذ) موجودا في واقعه، وهذا ما جعل الشاعر يتكئ على عودة السيد المسيح ليخلص الأرض من الظلم، فهو إذا سيخلص هذه الأمة من عبث اليهود وفسادهم، وتصبح عودته موطن الاستبشار والخير لغد جديد.

ويتحدث الشاعر عن مكان صلب السيد المسيح في الجلجلة، " يا نجمنا المصلوب في جلجلة العبيد ".[2]

---

1 - سميح القاسم، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 60.

2 - يوحنا 12: 36 – 48.

وهو ما يعني الظلم الذي تعرض له السيد المسيح، وتعاني منه الأمة اليوم ؛ ولذا فإن عودته وانتظارها تكون غاية الأماني، وفي الواقع المليء باليأس والظلم يخشى الشاعر تأخر هذه العودة، فيسأل عن زمنها: متى تعود؟

وهذه العودة والاستبشار بعودة السيد المسيح تشكل مساحة واسعة في شعر الشعراء، وربما يكون الواقع المحبط والمليء بالهزائم وراء هذا الاستبشار الذي يحمل الأمل بهذه العودة ومن ثمّ التخلص من الظلم والاحتلال، يقول سميح القاسم في موضع آخر:

- يا أشعياء الحزين!

إنهض اليوم، وصح في تل أبيبْ:

" ألف ويل للذي لا يطلب الربَّ

ويمضي نحو مصر،

حاملاً للشرق أعواد الصليب! "

يا أشعياء الحبيب! [1].

---

[1] - سميح القاسم، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 277.

والشاعر يخاطب أشعياء [1] ؛ ليقوم ويصحو في تل أبيب (تل الربيع) في إشارة للنور الذي سيكون في الشرق، وهو مقدم السيد المسيح، وقد نبأ به أشعياء، وبمقدمه سيكون الخير والتحرر ؛ ولذا يطلب الشاعر من الناس الدعاء من الرب أن يجعل ذلك القدوم، ومن لم يفعل ذلك فه ألف ويل، وما هذا إلا لأن الشاعر يعاني حالة من اليأس من واقع ملئ بالظلم، ولم يجد المخلص من هذا الظلم إلا الوعد الذي سينجز بقدوم السيد المسيح، وهذا ما جعل الشاعر يتجه نحو الوعد الإنجيلي هذا الذي تنبأ به أشعياء.

ويقول بدر شاكر السياب من قصيدة (سفر أيوب):

- لك الحمد مهما استطال البلاء...

ومهما استبد الألم

لك الحمد إن الرزايا عطاء

وإن المصيبات بعض الكرم

ألم تعطني أنت هذا الظلام

وأعطيتني أنت هذا السحر [2].

وواضح تأثر الشاعر بالكتاب المقدس حين يجسد قول أيوب عليه السلام للرب:" عريانا خرجت من بطن أمي، وعريانا أعود هناك، الربّ أعطى والربّ أخذ، فليكن اسم الرب مباركا " [3].

والسياب ينقل تجربته الخاصة من معاناته للمرض، ثم يجعل من مرضه رحلة يعبر فيها عن إحساسه بمطاردة الموت له، وفي كل مكان، وما تجربته الشخصية سوى

---

[1] - اشعياء نبي في العهد القديم وكتاب إشعياء أحد الكتب التي حظيت بعناية الرب يسوع فاقتبس منه بصورة متكررة، لأن محور موضوعه هو الخلاص، ويدعى بالنبي الإنجيلي لكثرة نبواته ودقتها عن مجيء المسيح فقد تحدث عن السيد المسيحمن جهة ميلاده من العذراء (7: 14) مؤكدا لاهوته (9: 6)(دراسة كتاب مقدس: عهد قديم

- القس انطونيوس فهمي، مقدمة في سفر اشعياء " Isaiah "

[2] - السياب، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 149.

[3] - سفر أيوب، الإصحاح الأول، عدد 21.

جزء من تجربة أمته التي يعيش فيها، وهي تعاني الموت والقتل والتشريد، وربما تكون هذه " مرحلة جديدة حوّل بها الموت إلى فلسفة ذاتية خاصة، فلم يعد الموت حدثا مستغربا في حياته، وإنما تحوّل إلى غنائية صافية متوسلة "[1].

وهذه القصيدة وغيرها مما تحدث السياب عنها من قصائده في الموت والمرض والغربة يمكن أن نسميها أناشيد أيوبية.

وفي إشارة إلى مجيء اليهود إلى فلسطين من قديم الزمان، وإنهم جاءوا إليها مطرودين من أوروبا، يلجأ الشاعر إلى نص في التوراة ؛ ليبين أن اليهود جاءوا إلى فلسطين، وفلسطين ليست لهم:

- أسرجوا الصافنات الجياد
وارتأوا أن يكون العناق
في مهب الرياح
وارتأوا أن يغزّوا الرماح
خلف خلف المكان
فيلقاتل من يشاء:
" إنهم فاتحون
إنهم غاصبون! "
- وإنني عائد،
والجياد التي هزمتها السّجلات القاذفات
عائدة!
إنني عائد... والجياد

[1] - الورقي، سعيد، (1997)، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية، وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، ص: 71.

عائدة [1].

وفي العهد القديم " ليقيم إسماعيل وليذهب إلى الشرق ويكون له في الصحراء فليس هنا بيت لإسماعيل، وقصة طرد هاجر وابنها إسماعيل وسكنه في برية فاران وهي (إيلات) اليوم، التي تقع غربي العقبة " [2].

والشاعر إذ يستمد نصه من هذا المعنى، ومن فيه من قصة طرد هاجر – عليها السلام – إنما يريد أن يبين زيف ادعاء اليهود بأحقيتهم في فلسطين، وأنهم جاءوا من قديم الزمان إليها غاصبين محتلين غازين رماحهم فيها على وعود كاذبة، وإن الفلسطينيين طردوا وشردوا بسبب ظلم اليهود وربما يكون النص التوراتي إشارة لطرد أوروبا لليهود، والتخلص منهم بإرسالهم إلى الشرق وفي فلسطين تحديدا، ولذلك يقول: " إنهم فاتحون إنهم غاصبون! " ثم يشير الشاعر إلى زيف ادعاءات اليهود بقدومهم إلى فلسطين، وأنها كاذبة: " والجياد عائدة، من مطاوي الخيانات والدعوة الفاسدة " [3].

ويشير الشاعر إلى تحريف السجلات وإثبات الوعود الكاذبة، " والجياد التي هزمتها السجلات "، وأمام هذا الزيف لا بد من فعل يساوي الكذب والزيف، وهو ما كان بالإصرار على العودة إلى الحق، وهو العودة إلى الأرض التي طرد منها الشعب الفلسطيني " إنني عائد "، ويكرر الشاعر العودة أربع مرات في فقرة واحدة ؛ ليؤكد أن الحق له أهله وسيعودون إليه.

وفي سياق آخر عبر الشعراء عما جرى لفلسطين من حرب إبادة مارستها العصابات الصهيونية، ومن قتل وتهجير وتطهير، وبيان ما هدفت إليه الدولة العبرية من تغيير جغرافية الأرض الفلسطينية العربية وطمس معالمها، ولذا كان للشعراء معرفتهم في كثير من الأحيان لتبين هذا الإجرام، وكيف تغيرت الأحوال من حال إلى حال،

---

[1] - سميح القاسم، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 455 – 463.

[2] - تكوين، إصحاح 21: 9 – 21.

[3] - سميح القاسم، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 463.

يقول سميح في قصيدته " وكان قرية اسمها سيرين "[1]، مستخدما من عنوانها نمط الحكايات الشعبية دالا في ذلك على عمق الضياع الذي حدث لفلسطين:

- يقال كانت قرية اسمها سيرين

زلزلة تحبسها تميمه

وأصبحت وليمه

تطبخ أطفال العذارى في حليب أمهاتم

ليأكل الجنود والوزارة

وتأكل الحضارة

" ها هي ذي الفأس على الجذوع "

مرة أخرى على الجذوع

وينكر الأخ العزيز مرة أخاه[2].

واضح وبكل جلاء الرسالة التي يريد الشاعر إيصالها للمتلقي، وهي أن القرى الفلسطينية والبلدات قد غيّر الاحتلال كل شيء فيها حتى اسمها، وحلّ محل الأسماء العربية أسماء عبرية، بل إن الأمر الأفدح هو أن تكون هذه القرى وليمة للمحتل، وساحة لمجازره التي تقتل الأطفال وأمهاتهم في سبيل أن تعيش الدولة العبرية ويأكل جنودها، وهذا الأمر الخطير في طمس معالم العروبة من فلسطين يجعل الشاعر يدرك

---

[1] - سيرين (تحريف لكلمه سير..الآرامية، وتعني القمة) تقع في اقصى شمال قضاء بيسان، وتبعد عن المدينة 17كم على ارتفاع (200) متر عن سطح البحر، تبلغ مساحة اراضيها (28445) دونما، وقدر عدد سكانها عام 1922 حوالي (581) نسمة، وفي عام 1945م مايقارب (810) نسمة.

تعد قرية ذات موقع اثري يحتوي على ارضية مرصوفة بالفسيفساء وأساسات ومدافن وقلعة كرنيش كما تحيط بها مجموعه من الخرب التي تضم مواقع أثرية، قامت المنظمات الصهيونية المسلحة بهدم القرية وتشريد أهلها البالغ عددهم عام 1948 حوالي (940) نسمة، وكان ذلك في 1948/5/12 وبلغ مجموع اللاجئين من هذه القرية في عام 1998 حوالي 5770 نسمه..........لم يبقَ منها سوى المقبرة، ومنزل وحيد يستخدم متبنا..ويشاهد في الموقع ركام حجارة محاطا بنبات الصبار، أما الموقع ذاته فيستخدم زريبة. انظر: ظاهر، ناجي، (2004م)، كنوز ودفائن شرعية، (ط2)، نابلس: مطبعة اوفست، ص: 16.

[2] - سميح القاسم، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 210.

أن الأمر الأكثر فداحة وعظمة وهولاً، هو طمس الهوية الفلسطينية العربية ؛ لذا لجأ الشاعر إلى النص الإنجيلي " ها هي ذي الفأس على الجذوع "[1].

وهو إشارة لاختزال الحالة الفلسطينية تحت ويل الاحتلال وقتله، ومحاولة اقتلاع الجذور العربية الفلسطينية، فإذا كانت الفأس على الأغصان والأوراق والثمار لا يهم كثيرا، فهذه تنمو وتعود وربما أفضل مما كانت عليه، ولكن حين تكون الفأس على الجذوع فهذا يعني اقتلاع الأصل والمنبت، ومعنى هذا هو طمس وإلغاء الوجود العربي الفلسطيني.

إن الشاعر وهو يرى الفأس تهوي على الجذع مرة، ومرة ثانية، لم يجد من يمنع الفأس، لم يجد من يمنع هذا العدو من فعله في اقتلاع الوجود العربي الفلسطيني، فيقول: " وينكر الأخ العزيز مرة أخاه "، وهذه الجملة تساوي هذه الفأس مرة أخرى على الجذوع، فعلان ولكن في اتجاهين مغايرين، ومن الطبيعي أن يقابل وقوع الفأس على الجذع في المرة الأولى وقوف الأخ مع أخيه، ومن الطبيعي أن يقابل وقوع الفأس على الجذوع في المرة الثانية وقوف الأخ مع أخيه، وإنما الفعل كان معاكسا لما هو مطلوب، ولم يكن الواقع يصدق هذا المطلوب أو المنطقي، بل حين تهوي الفأس على الجذوع ينكر الأخ أخاه، وهي نتيجة غير طبيعية وغير متوقعة لهول الفعل السابق وخطره، وإنما أراد الشاعر أن يصور من خلالها الواقع العربي المشتت، والمليء بالضعف والفرقة والهزيمة.

ويقول بدر شاكر السياب:

- العازر قام من النعش،

شخنوب العازر قد بعثا

حيّا يتقافز أو يمشي

كم ظلّ عاما هناك وكم مكثا

أترى عاما أم عامين؟

---

[1] - متى 3: 10.

أم دامت ميتته ساعة؟ [1].

فلا يخفى تسرب الألفاظ والمعاني الإنجيلية في هذا النص، فالعازر هو الميت الذي أحياه المسيح من قبره، وشخنوب هو عامل السمنت الذي أستأجره الفوضويون فتظاهر بالموت، وحملوه في النعش تشهيرا بالجيش " الذي يقتل العمال " كما قالوا، ثم قام ماشيا حين سقط النعش [2]، و" العازر قام من النعش " [3].

إن الشاعر يبتهج بالبعث الذي يعني الحياة بعد الموت والنهوض، والنصر بعد الهزيمة، والفرح بعد الحزن،... والألفاظ دالة على هذه المعاني (بعث حيّا، يتقافز، يمشي) وهي ألفاظ مختارة بعناية، وتوحي بحركة التحرر والإقدام والسير نحو الهدف المراد تحقيقه، ولهذا بدأ الشاعر يسأل عن مدّة مكوثه، وكأنه لم يشعر بها لسرعة البعث والقيام، فلم تمر مدة طويلة من المعاناة، بل لقد كان ذلك أقل من عامين، فعام فساعة، وهذه الحالة الاستبشارية يريدها الشاعر حالا لكي لا تطول مدة موت أمته وركودها، بل يريدها ساعة للقيام وتحقيق الآمال المنشودة بالنصر والتحرر.

وفي قصيدة " لعازر " لخليل حاوي، يتخذ الشاعر عنوانها رسالة توحي بالبعث، والخلاص من واقع قاسٍ مليء بالانكسارات والجمود والموت، يقول خليل حاوي:

- رحلة ملعونة

صلوات الحبِّ والفصح المغنّي

في دموع الناصري

أترى تبعث ميتا

حجّرته شهوة الموتِ،

ترى هل تستطيعْ

أن تزيحَ الصخر عنّي

---

[1] - السياب، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 38.

[2] - السياب، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 38، الهامش.

[3] - يوحنا 11: 43 – 44.

والظلام اليابس المركوم

في القبر المنيعْ،

رحمة ملعونة أوجع من حمّى الربيعْ

صلوات الحبّ يتلوها صديقي الناصري

كيف يحييني ليجلو

عتمة غصّت بها أختي الحزينهْ

دون أن يمسح عن جفنيّ

حمّى الرعب والرؤيا اللعينهْ [1].

يأخذ خليل حاوي في نصه هذا معنى نص في الإنجيل وهو: " وذهبت مريم، أخت لعازر، على حيث كان الناصري، وقالت له لو كنت هنا لما مات أخي، فقال لها إن أخاك سوف يقوم " [2].

وإننا إذ نمعن النظر في هذا النص نجد الشاعر يقاسي لعنة الحياة والموت الآتية من واقع هزيل، فيه الهزيمة والضعف والانكسار، ويريد الشاعر أملا بالبعث، فكان الاتكاء على النص المقدس للتبشير بهذا البعث " إن أخاك سوف يقوم ".

كثيرة هي الألفاظ التي تعبر عن واقع الشاعر (رحلة ملعونة، دموع الناصري، حجّرته شهوة الموت، تزيل الصخر، الظلام اليابس، المركوم، القبر المنيع، رحمة ملعونة، أوجع من حمّى الربيع، عتمة غصت، حمّى الرعب، الكهوف المعتمة)، والناظر لهذه الألفاظ المختارة بعناية لتصوير واقعه كذلك، يدرك مدى الحالة الشعورية النفسية ربما للشاعر والتي ترسم لوحة لواقعه، لوحة مليئة بالسواد والظلام والموت

إن ما فيه الابتهاج لم يعد فيه الابتهاج أمام هذا الواقع، فالرحمة تصبح ملعونة، والربيع له حمّى، والقبر يكون منيعا، وإن الحالة التي تشير إلى اليأس والوقوف

---

[1] - خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، ممرجع سابق، ص: 341- 343.

[2] - إنجيل يوحنا: اصحاح يوحنا 11 / 21 – 24.

باستسلام تحتاج إلى مخلّص ومنقذ لعلّه يتخلص من هذا الألفاظ التي تشكل نصه، إذ تكون الحياة أقسى مما يظن، وتصبح معادلة قائمة على اليأس والاستسلام من جديد، وتربط أجزاء النص: رحلة ملعونة ـــــ رحمة ملعونة.

فلا شيء سيأتي بالخير في واقعه الذي يعيش ؛ ولذلك اتجه الشاعر إلى عودة الناصري لعلّها تكون المخلّصة له من هذا الواقع، وتكون صلوات الحبّ في الفصح المغني في دموع الناصري في أول نصه هي الأمل لتتم هذه الصلوات من جديد، ويتلوها الناصري الذي سيأتي يحييه ويزيل عنه الصخر والجمود والعتمة (صلوات الحبّ... بها أختي الحزينة).

وفي غربته الموغلة في الألم والوحدة بعيدا عن العراق، يعيش الشاعر بدر شاكر السياب في حسرة وتمنٍ، حسرة على بعده عن وطنه وأهله وغربته، وتمنٍ بالعودة إلى العراق ليشم عبير تربته، ويتخذ من شخصية المسيح عليه السلام حلما للعودة، وأملا يجعله يعيش هموم الغربة وآلامها:

- واحسرتاه، متى أنامْ

فأحسّ أن على الوساده

من ليلك الصيفي طلا فيه عطرُك يا عراق؟

بين القرى المتهيّبات خطاي والمدن الغريبه

غنّيتُ تربتكَ الحبيبه،

وحملتها فأنا المسيح يجرّ في المنفى صليبه

فسمعتُ وقع خطى الجياع تسيرُ، تدمي من عُثار

ما زلتُ اضربُ، مُتربَ القدمين أشعث، في الدروب

تحت الشموس الأجنبيّه [1].

---

[1] - السياب، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 182.

إن الشاعر يحتاج في هذه الصورة المؤلمة التي يعيشها في غربته إلى الأمل والعمل والخلاص، وقد وقع في الذل والمهانة بعيدا عن وطنه، ويصوّر حالته من الفقر والجوع، يسير حافي القدمين في بلاد أجنبية، ولم ينسَ الجياع في وطنه، فما زال يسمع خطاهم، والمأساة إذا عامة ليست خاصة، والتجربة الخاصة للشاعر هي تجربة عامة لأبناء وطنه وأمته، والغربة التي يعانيها في المكان والنفسية بعيدا عن وطنه، وهي غربة أبناء وطنه في أوطانهم، وهم يحرمون خيرات بلادهم ؛ لذا كان تمنيه أن يعود فيجد الخير والندى والعطر في العراق، وفي القرى التي تئن والمدن، ويغني للعراق وطنه.

إن الشاعر كأنّه المخلص الذي سينهي هذه الآلام، ويتقمص السياب شخصية المسيح عليه السلام، يريد أن يكون معادلا للسيد المسيح عليه السلام فيما تعرض للألم وغربته ونفيه من جهة، أي الشاعر = المسيح ــ في تعرضهما للألم والنفي والغربة، ومن جهة ثانية، لا يجد الشاعر خلاصا له من واقعه وغربته، ومن ثمّ عودته إلى العراق (المبتغى)، سوى تقمص شخصية المسيح عليه السلام العائد إلى الأرض ؛ لذلك يكون الأمل معقوداً بالأمل والعودة ؛ لأن المسيح عليه السلام سيعود، وكذلك الشاعر سيعود.

ويتخذ بدر شاكر السياب عنوان قصيدته " المسيح بعد الصلب " ؛ ليسقط حادثة الصلب، وتجربة السيد المسيح عليه السلام على تجربته الشخصية في الوحدة والمعاناة والألم، وهي تجربة عامة تمثل معاناة الأمة، وهي تجرّد من مكتسباتها وحقوقها، وتغتصب أرضها، وعندئذ يكون السبيل الوحيد لها - كما هو الواقع — البكاء والعويل، يقول السياب:

- بعدما أنزلوني، سمعتُ الرياحْ

في نواحٍ طويلٍ تسفُّ النخيلْ،

والخطى وهي تنأى، إذن فالجراحُ

والصليبُ الذي سمّروني عليه طوال الأصيلْ

لم تُمتْني، وأنصَتُّ: كان العويلْ

يعبر السهلَ بيني وبين المدينه

مثل حبل يشدُّ السفينه

وهي تهوي إلى القاع. كان النواح

مثل خيط من النور بين الصباح

والدجى، في سماء الشتاء الحزينه [1].

لقد جاء النص مليئا بالألفاظ اللغوية الدالة على عظم المصيبة، (نواح طويل، الخطى تنأى، الجراح، العويل، تهوي إلى القاع، النواح،... ألخ) وهي ألفاظ مرتبطة بالبؤرة الأساسية في المقطع، والمرتكز الذي اتخذه الشاعر لبناء قصيدته: (والصليب الذي سمّروني عليه طوال الأصيلْ)، وهذا الواقع الذي تعبر عنه ألفاظ الشاعر، والدال على حالة الضعف والانهزام مساوٍ لحالة الشاعر النفسية المليئة بالحزن والألم والغربة جراء معاناته من المرض أولا، والغربة ثانيا، ثم ما يؤرقه من واقع أمته، لكن الشاعر إذ يتخذ هذا المشهد المنفر والحزين في صلب السيد المسيح عليه السلام، ومحاولة القضاء على الخير، تماما كما تحاول دول الاستعمار صلب الأمة والقضاء عليها.

إن السياب بعد هذه الصورة المؤلمة في صلب السيد المسيح عليه السلام يعود في القصيدة ذاتها ليفجّر من هذا المشهد مشهدا آخر يحمل التفاؤل والأمل، مع اختلاط الحزن والفرح والموت والحياة، ولكن لكي تولد الحياة من جديد، ويبعث بعد الموت حياة جديدة:

- بعد أن سمّروني وألقيتُ عينيَّ نحو المدينه

كدتُ لا أعرف السهلَ والسور والمقبره:

كان شيءٌ، مدى ما ترى العينُ،

كالغابة المزهره،

كان، في كلّ مرمى، صليبٌ

وأمٌّ حزينه

---

[1] - السياب، بدر شاكر، (2000)، ديوان السياب، (ط1)، بيروت، مرجع سابق، ص: 457.

قُدّس الربُّ!

هذا مخاض المدينه [1].

ففي مشهد الصلب هذا والشاعر كالمسيح لا حول له ولا قوة (سمّروني)، وقد وقع عليه فعل الفاعلين في غير فعل (أنزلوني، سمّروني / مرتين،)، ويكون في ردّة فعله أن أطلق عيونه تبصر المستقبل نحو المدينة، وربما هي مدينة محررة فاضلة، ومع اختلاط الأمر لشدّة المعاناة لم يفرّق بين السهل والسور والمقبرة، إذ كل شيء مخيف، وقد كثر الصلب والتعذيب، إلا أن هذه المشاهد الموجعة والمؤلمة والتي تعبر عن الإحساس بالموت كلها، ويجعلها الشاعر في سبيل الخلاص والنصر والتحرر، فقدّس الربّ لأنه المسبب للنصر والخلاص والعزة، فبعد الصلب قيام وبعث، ولذا كانت المشاهدة المؤلمة هي بداية للثورة والتحرر الذي سيأتي بالمدينة المحررة الفاضلة (هذا مخاض المدينة).

ويظهر التأثر بالمسيحية والكتاب المقدس من خلال قصائد عدة، لبدر شاكر السياب وسميح القاسم، في استعارة عناوينها مما هو معروف في الإنجيل، من: اصحاح، وسفر ومزامير، وربما سنقف عليها في حديثنا في العنوان والتناص في فصل آتٍ إن شاء الله.

وبعد ؛ فإن النصوص الشعرية التي تعالقت مع نصوص دينية قرآنية أو نبوية أو في الكتاب المقدس تبدو كثيرة، وقد عرضنا في هذا الفصل لنماذج منها، لا حصرها ؛ إذ يطول المقام بها، ومن خلال النماذج التي طرحت نجد أن المشترك في توظيف الشعراء للنصوص الدينية قد أرتبط في أغلبه في طرح قضايا الأمة، ومعاناتها ألما وحزنا ونقدا، وسخرية أحيانا، وذلك لواقع الأمة المتصف بالضعف، وقد احتلت أرضها وعاث الغاصبون فيها الفساد، وكانت فلسطين القبلة في ذلك التوظيف ؛ لما لها من أهمية دينية وتاريخية وجغرافية وسياسية، وهي قضية العرب والمسلمين الأولى، فمن الطبيعي أن تكون هاجس الشعراء وشغلهم، لذا اتجهت خواطرهم قبل كل شيء إلى " القضية الفلسطينية التي ارتبطت نشأة هذا الشعر زمنيا بها، وإلى ما تمخض عنها من آثار قريبة

---

[1] - السياب، بدر شاكر، ديوان السياب، مرجع سابق، ص: 462.

وبعيدة، من توزيع لأهلها بين من يقطنون خارج الوطن وداخله، وما يواجهه كل فريق من مشكلات، وإيجاد دولة دخيلة تقسم العالم العربي إلى شطرين، بل تقسم الدول مرة أخرى إلى دول مواجهة ودول بعيدة عن المواجهة، والعواصف الخارجية على شكل تدخلات وحروب، وشن الغارات على المخيمات، ثم تجسد الأماني الفلسطينية في حركة فدائية، وكيف أصبحت القضية والأحداث المتصلة موضوعا للشعر" [1].

كل هذه الآلام أصبحت المحفز والمستفز للشعراء، فكانت قصائدهم تعبر عن هذه الهموم، والقضايا المصيرية، والأحداث التي تواجه الأمة، ومن هنا كان توظيفهم للنصوص الدينية ؛ لأنهم وجدوا فيها المنقذ والمخلص من واقع ملئ بالنكسات والضياع.

[1] - عباس، إحسان، (1992)، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، (ط2)، عمان: دار الشروق، ص: 49 – 50.

الفصل الثالث

تقنيات توظيف التناص في النص الشعري

- التناص والعنوان
- التناص والخاتمة
- التناص واللون
- الشخصيات التراثية (الدينية)

1- قابيل وهابيل
2- نوح عليه السلام
3- أيوب عليه السلام
4- يوسف عليه السلام
5- موسى عليه السلام
6- مريم عليها السلام
7- المسيح عليه السلام
8- محمد ﷺ
9- عمر بن الخطاب رضي الله عنه
10- عثمان رضي الله عنه
11- خالد بن الوليد رضي الله عنه
12- صلاح الدين رضي الله عنه

- **التناص والعنوان**

إن الحديث عن العنونة وأهميتها أمر قديم وجديد، لما للعنوان من أهمية بالغة، ونقطة الالتقاء الأولى بين النص والمتلقي، وهو الذي يشدّ المتلقي لقراءة النص، أو هو – ربما – ما يجعل المتلقي يحسّ بالنفور، أو عدم الرغبة في سبر أغوار النص إذا كان العنوان غير موفّق أو جذّاب ؛ لذا فالصلة بين العنوان والنص ذات أهمية كبرى تكسب " من وجهتين " الأولى: إنّ للعنوان وظائف ينهض بها باعتباره أول ما يقرع الأسماع، ويشدّ الأبصار ويوحي بالمعنى، والثانية: إنّ العنوان يوجه في كثير من الأحيان إلى مضمون العمل، وإن يكن يخدع في أحيان كثيرة، وثمة وظائف للعنوان منها: إفادة التعيين والإيحاء "[1] .

إننا نجد في النقد العربي اهتماما في العنونة، من خلال حسن المطالع والاستهلال، إذ " اهتمّ النقاد العرب بالحديث عن بدايات القصائد ومطالعها اهتماما كبيرا فحثوا الشعراء والكتاب على إتقانها وتجويدها ؛ لما لها من تأثير في نفسية المتلقي والقارئ "[2]، وإذا ما قرأنا قول القاضي علي الجرجاني:" والشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص، وبعدها الخاتمة، فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء "[3]، فإننا نستنتج أن حسن الاستهلال والتخلص والخاتمة عند الجرجاني من صفات الشعر الجيد .

كما دلّ أبو هلال العسكري على أن البداية من دلائل الإعجاز والبيان حين يقول: " أحسنوا معاشر الكتّاب الابتداءات فإنّهنّ من دلائل الإعجاز "[4]، في حين يرى

---

[1] - قطوس، بسام، تجليات اللغة، قراءة نقدية فيشعر إبراهيم الخطيب، تحت عنوان: تجليات العنوان / العنوانات، الشعر الحديث في الأردن ونقده، د . عبدالقادر أبو شريفة، منشورات جامعة آل البيت، 1417هـ / 1997م، ص: 45، أوراق الملتقى الثقافي الأول، المفرق – جامعة آل البيت – وزارة الثقافة .

[2] - الكيلاني، حلمي إبراهيم، (1998)، ابن شرف القيرواني " حياته وأدبه "، عمان: مؤسسة البلسم للنشر والتوزيع، تحت عنوان: الاستهلال والخاتمة، ص: 237 .

[3] - الجرجاني، علي عبد العزيز، (1951م)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، (ط2)، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وزميله. القاهرة: دار إحياء الكتب العربية ، ص: 48 .

[4] - العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل، (1981م)، الصناعتين، تحقيق: محمد مفيد قميحة، بيروت: دار الكتب العلمية، ص: 451 .

ابن رشيق القيرواني " أنّ الشِّعر قُفْل أوّله مفتاحه وينبغي للشاعر أن يجوّد ابتداء شعره"[1].

أما القصيدة الحديثة فإنّ العنوان فيه تقنية مقصودة ومهمة اهتم بها الشعراء والنقاد إذ " يمثل العنوان في القصيدة مرتكزا أساسيا في تجلية أبعاد القصيدة ومحتواها، لكونه أول ما يقرع أذن السامع ويلفت نظره، فهو أول ما يلاقيه القارئ في النص الشعري، ولذا يكون على درجة كبيرة من الأهمية، ولا بد من الاهتمام به واختياره بدقة "[2].

وبهذا فإن العنوان في القصيدة الحديثة " ليس كلمة عابرة، توضع اعتباطا، بل يتم اختياره أو اللجوء إليه بدوافع مختلفة وضغوط متفاوتة "[3].

لقد أصبحت العنونة مثار اهتمام الشعراء، فيختارونها بعناية ؛ لتمثل واجهة العمل الأدبي والشعري خاصة، فهي مفاتيح النصوص في أحيان كثيرة .

إنّ بعض العناوين لافتات تختزن النص فـ " يعتبر العنوان سمة العمل الفني أو الأدبي، من حيث هو يضم النص الواسع في حالة اختزال وكمون كبيرين، ويختزن فيه بنيته أو دلالته أو كليهما في آن "[4]، ومن هنا فإن شاعرية العنوان جزء من إستراتيجية النص الحديث، والعلاقة التي تربط العنوان بالنص قد تكون علاقة اتصال أو انفصال .

ومن أهمية العنوان أن أصبح " صناعة تحتاج إلى توافر شروط، من اختيار ألفاظه وصلته بالموضوع ؛ إذ قد يغيّر في عنوان قصيدته غير مرّة، لعلّه يصل إلى العنوان الملائم والمنتقى، فالعنوان يمثل بنية مهمة في النص الشعري الحديث، وعلى عكس النصوص

---

[1] - القيرواني، ابن رشيق، (1955م)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج 1، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة، ص: 218 .

[2] - الزواهرة، ظاهر، اللون ودلالاته في الشعر، تحت عنوان: اللون والعنوان والخاتمة، مرجع سابق، ص: 151 .

[3] - العلاق، علي جعفر، (2002)، الدلالة المرئية، قراءات في شعر القصيدة الحديثة، (ط1)، عمان: دار الشروق، ص: 55

[4] - قطّوس، بسام، (2001)، سيمياء العنوان، (ط1)، عمان: مطبوعات وزارة الثقافة، ص: 39 .

القديمة التي ليس لها عنوان، ليكون النص الشعري الحديث نافذة تطل على روح النص، ولا بد من الوقوف عليه، إذ يمثل في بعض الأحيان النص مصغرا " [1] .

إننا لن نبحث في أهمية العنوان وشروط اختياره، أو هل يكتب العنوان قبل النص أو بعده؟ وهي أي أسئلة مهمة تحتاج إلى البحث المستقل، إنما سيكون بحثنا خاصا بجزء يكاد يتحدد بارتباط العنوان بالتناص (العنوان المتناص)، وبيان أثره في التغلغل في روح النص، وكيف وظّفه الشعراء المعاصرون؟

وإذا كان المطلع في القصيدة القديمة قد سدّ مسد العنوان ؛ ولذا حظي باهتمام الدارسين، فعنوان القصيدة الحديثة لم يولد عفوا، ولا يُدرس بعيدا عن النص، بل يدرس بوصفه جزءا من العمل الفني فهو يجلب الانتباه ويدل على ما يحتويه النص، وترابط عناصره، ويمهد للدخول إلى النص، وكلّ هذا منحه الأهمية ويجعله في مرتكز الدراسة النقدية الحديثة [2] .

إنّ بعض القصائد في شعرنا المعاصر تحمل عنوانا يرتكز على النصوص الدينية، بل إن اللافت للنظر أن اهتماما واضحا لدى الشعراء في أن تكون عناوين قصائدهم ذات صلة دينية، ومنها ما كان حرفيا لجملة دينية مأخوذة من نص ديني، في حين كثرت العناوين التي تحمل معاني دينية في كثير من قصائدهم، وذلك لإكساب هذه النصوص بعدا جماليا وآخر دلاليا يرتبط بالقداسة والصدق والثبات .

لقد حملت قصيدة بدر شاكر السياب (إرم ذات العماد [3]) في عنوانها جزءا من آية قرآنية، مأخوذة بحرفيتها من قوله تعالى: { أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ ۞ إِرَمَ ذَاتِ

---

[1] - الزواهرة، ظاهر، اللون ودلالاته في الشعر، تحت عنوان: اللون والعنوان والخاتمة، مرجع سابق، ص: 152 .

[2] - السابق نفسه، ص: 152 .

[3] - إرم ذات العماد: إن عادا المنسوب إليهم عاد الأولى كان له ولدان شديد وشداد فلما مات عاد ثم مات شديد وبقي شداد ملك الأرض ودانت له الملوك وكان مولعا بقراءة الكتب فكان إذا مر بذكر الجنة دعته نفسه الى بناء مثلها عتوا على الله تعالى فامر بصنع إرم ذات العماد فامر على عملها مائة قهرمان مع كل قهرمان الف من الأعوان وكتب الى ملوك الأرض أن يمدوه بما في بلادهم من الجواهر فخرج القهارمة يسيرون في الأرض ليجدوا أرضا موافقة فوقفوا على صحراء عظيمة نقية من التلال وإذا فيها عيون ماء ومروج فقالوا هذه صفة الأرض التي أمر الملك أن يبنى بها فوضعوا أساسها من الجزع اليماني وأقاموا في بنائها ثلاثمائة سنة وكان عمر شداد تسعمائة سنة فلما أتوه وقد فرغوا منها قال انطلقوا واجعلوا عليها حصنا واجعلوا حول الحصن ألف قصر . انظر: ابن الجوزي، عبد الرحمن بن علي بن محمد ، (1404هـ)، زاد المسير في علم التفسير، (ط3)، بيروت، المكتب الإسلامي، ج 9، ص : 114 .

الْعِمَادِ ❁ الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي الْبِلَادِ } [1]، والشاعر في استحضاره لجزء الآية القرآنية ليكون عنوانا لقصيدته فإنما يريد أن يركز كلامه على هذه الجملة ؛ لتكون الإشارة الأولى للقارئ، ولحظة الدهشة، ولم يغيّر الشاعر شيئا في النص القرآني حين اتخذه عنوانا للقصيدة ؛ ليبين الربط بين إرم ذات العماد التي أهلكت ودمرت، وبين إرم التي يستحضرها الشاعر من واقعه الذي يعيش، وهي ما تمضي إليه الحال والعقوبة والدمار، وإذا كانت جنة شدّاد بن عاد (إرم) قد فاقت الحسن والروعة والجمال، لكي ينافس بها جنة الله، فإن الله قد أهلك قوم عاد واختفت إرم، ولم يرها إنسان [2].

وما يراه الشاعر من جنان وبناء يفوق الوصف في بلاد أوسع الفقراء فيها جوعا وقهرا وحرمانا، إنما يريد أن يذهب الأغنياء حين يصف الشاعر مرارة الفقر والظلم:

- حتى إذا ما رفع الطرْفَ رأى ..وما رأى

حتى بلغتُ في الجدار موضع العمادْ

تقوم فيه، كالدُّجى، بوّابةٌ رهيبه

غلّفها الحديدُ، مدّ حَوْلَها نحيبه

أراه بالعيون لا تحسُّه المسامعُ

وقفتُ عندها ادقُّ ..

يا صدىً أراجعٌ

أنت من المقابر الغريبة؟

أحسُّ في الصدّى،

برودة الرّدى،

أشمُّ فيه عَفَنَ الزّمان والعوالمِ العجيبه

---

[1] - سورة الفجر، الآيات: 6 – 8 .

[2] - السياب، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 43 .

من إرم وعاد[1] .

فإن كان الشاعر يحلم بعودة السندباد ؛ ليعيد الخطى بالعودة إلى الحياة التي يرتضيها، فإنه يتعجب وتملكه الدهشة (رأى .. ما رأى) * من البنيان في موضع العماد، ويستخدم الشاعر ألفاظا دالة على حزنه وقهره، والظلم الذي يحيط به (الدجى، نحيبه، الدموع، آراه بالعيون، المقابر الغريبة، الردى)، حتى يصبح الجميل قبيحا، والطيب خبيثا، الورد ـــ الردى = يشم فيه العفن والموت .

إنّ كلّ هذه الألفاظ تخدم عنوان القصيدة، بل هي واقعة تحت تأثير العنوان وسطوته، الذي يتحدث عن قصة إرم التي انتهت واختفت بالعقاب والموت، ولذلك نجد مبررا للشاعر حين يأتي بكثير من الكلمات الدالة على الجمود والموت: (الجدار، الدجى، غلّفها الحديد، المقابر، الردى)، في حين كانت الألفاظ دالة على الحركة والصوت (أدق، يا صدى، الصّدى)، والنص ملئ بالأفعال ؛ ليبين عظم الأحداث التي وقعت لهذه الجنة بعد أن تعالى ربّها على الله، فاستحق الموت والعفن .

ويتكيء الشاعر على الأساطير في تعزيز فكرته، وهي فكرة عميقة جدا حين يقول:

- هناك حيث كان سوارُها المياه

تشعُ في الخليجْ *

وقال جدُّنا ولجّ في النشيج:

ولن أراها بعدُ، إنّ عمري انقضى

وليس يُرجع الزمان ما مضى

سوف أراها فيكم، فأنتم الأريج

بعد ذبول زهرتي، فإن رأى إرم

---

[1] - السياب، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 317 .

واحدُكم فليطرقِ الباب ولا ينمْ [1] .

فحيث أهلك الله قوم عاد اختفت " إرم وظلّت تطوف " وهي مستورة، في الأرض لا يراها إنسان إلا مرة في كل أربعين عاما، وسعيد من انفتح له بابها " [2]، قد ذكر جماعة من المفسرين أن إرم ذات العماد اسم مدينة مبنية بالذهب والفضة: قصورها ودورها وبساتينها وإن حصباءها جواهر، وترابها مسك، وليس بها أنيس ولا فيها ساكن من بني آدم، وإنها لا تزال تنتقل من موضع إلى موضع، فتارة تكون باليمن، وتارة تكون بالشام، وتارة تكون بالعراق وتارة تكون بسائر البلاد [3] وأخرج ابن أبي حاتم وابن مردويه عن المقدام بن معد يكرب عن النبي ﷺ أنه ذكر إرم ذات العماد فقال: " كان الرجل منهم يأتي إلى الصخرة فيحملها على كاهله فيلقيها على أي حي أرد فيهلكهم "، ذكر لنا أنهم كانوا اثني عشر ذراعا طولا في السماء [4]، وقصة تطواف إرم لايقرّها ابن كثير إذ يقول: " ومن زعم أن ارم مدينة تدور في الأرض فتارة في الشام وتارة في اليمن وتارة في الحجاز وتارة في غيرها فقد أبعد النجعة، وقال ما لا دليل عليه ولا برهان يعول عليه ولا مستند يركن إليه " [5] .

وهذه الأسطورة التي ينقلها السياب على لسان جدّه إنما هي همّ لأمة كبيرة، تطلب الإنقاذ والخلاص، والتحرر من الظلم والفقر والجوع، وتصبح إرم بمثابة ليلة القدر، التي تتحقق المعجزات فيها، بل تصبح إرم دليلا على النهوض والتحرر على اعتبار يقوم البناء بعد الهدم، ويأتي الصالحون بعد العقاب، فحين ترى إرم من جديد فإنها المستقبل والنور، والإشراق لغدٍ تعم فيها الجنان، وحين يختار الشاعر أربعين عاما لترى إرم مرة واحدة، فمعنى ذلك أن الجيل الذي يأتي ليغيّر ويقود الثورة من

---

[1] - السابق نفسه ، ص: 318 .

[2] - السابق نفسه ، هامش، ص: 43 .

[3] - الشوكاني، محمد بن علي، فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير ، ج 5، ص: 617 .

[4] - السيوطي، عبد الرحمن بن الكمال جلال الدين ، (1993م)، الدر المنثور، بيروت: دار الفكر، ج 8، ص: 505.

وانظر: الألوسي، محمود أبو الفضل، روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني ، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ج 30، ص: 123

[5] - أبو الفداء، إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي، البداية والنهاية ، بيروت: مكتبة المعارف، ج 1، ص: 120 .

الظلم، ولذلك لم يكن في انبساط إذ تعدّاه العمر، أي لن يكون ممن يرون إرم، أي لم يكن ممن يقومون بالثورة والتغيير.

إنّ الأربعين هذه إشارة للنصر والخير، ومن هنا أصبحت رائحة العفن في المقطع الأول منتهية بعد رؤية إرم من جديد ؛ لتصبح " الأريج " في المقطع الثاني.

وفي قصيدة لسميح القاسم يختار الشاعر عنوانها بعناية ؛ ليختزل قصة كاملة بأحداثها وصيرورتها، ففي (قميصنا البالي) يجذب العنوان ويحقق الدهشة والمفاجأة، بل إن هذا القميص البالي يشكل نقطة الارتكاز العنواني للنص الشعري، ويمنح القصيدة بعدا رمزيا يحيل إلى قميص يوسف عليه السلام.

يتكئ الشاعر على قصة يوسف عليه السلام ويختار بعناية المرتكز والبؤرة الفارقة في القصيدة وهو القميص، قميص يوسف الذي قسم الأحداث إلى قسمين: أحداث سبقت الغدر والمكر والخديعة والظلم، وأحداث ترتب عليها المزيد من الغدر والخديعة والظلم إذ جاءوا على قميصه بدم كذب، ويحمل القميص الخديعة والمكر، إذ كذب إخوة يوسف وزوّروا حقيقة مصرع يوسف حبيب يعقوب – عليهما السلام –، وليكون هذا القميص دليلا على انتهاء يوسف وغيابه والخلاص منه إلى الأبد، ومن هنا جاء عنوان القصيدة " قميصنا البالي " ليدل على أن خديعة ومكرا وظلما لحق بنا، إذ شكّل هذا القميص رداء فلسطين التي تركت للظلم والموت، يقول سميح:

- يا أمه .. وقُبيل خطوته الأخيرة

في هذه الأرض الضريرة

ستشمُّه رئتا أخيه

وتشمُّه – ما شئت –

عنك تشمُّه رئتا أخيه[1].

- لم يدرِ أن قميصه البالي

مادام يخفق في رياح الحزن والشدّة

---

[1] - القاسم، سميح، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 97.

ستظل تخفق راية العودة

فخذي أخاه وأفهميه

أن المذلة أن يبيع ثرى أخيه [1] .

واضح أن الشاعر يتخذ من قصة يوسف عليه السلام موضوع قصيدته، ويحوّر تلك الأحداث ليسقطها على واقع يعيشه الإنسان العربي، لتكون فلسطين معادلا ليوسف، وأن ما لحق بيوسف لحق بفلسطين، وأن الخيانة من إخوته الذين أسلموه لحقدهم فرموه - في ظنهم - وقتلوه، لذا كان القميص – محور القصيدة – قميص يوسف مع ما يشكل ألما كبيرا ويأسا ، إذ يدل على موت يوسف وانتهائه طعاما للذئب .

وإذا حمل قميص يوسف لون الدم ليقطع الشك باليقين أنه مات، وأن صورة تلوح في الأفق، وبين عيني أبيه مليئة بالظلمة والعتمة والموت، فإنّ الشاعر كما يعقوب عليه السلام جعل من القميص نبراس نور لغدٍ مشرق، وبابا للخروج من الظلمة ، إذ شمّ يعقوب رائحة يوسف في القميص من جديد، وقبلا رأى في الدم كذب أبنائه، فكذب لون الدم، وعرف غدر الإخوة بيوسف، { وَجَآؤُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ } [2]، فالقميص من وجهة نظرهم هو الدليل على موت يوسف، لكن كان لحكمة يعقوب وعلمه، والقميص دليل غدرهم ونجاة يرسف، ومن ثمّ فإن القميص البالي راية تخفق رغم رياح الحزن والشدّة ؛ ليكون دليلا على عودة الأهل إلى فلسطين وتحريرها ، فهو العلامة الباقية لما وقع لفلسطين من الظلم والاحتلال، وهو الراية التي ستبقى تلوح للنصر، وإذا كان إخوة يوسف قد غدروا به وأسلموه للموت، فإن إخوة لفلسطين قد غدروا بها وأسلموها للمحتل، ومن هنا لم يجد الشاعر المذلة في القميص البالي، وإنما وجد المذلة في الغدر الذي جناه الأخ من إخوته، وجنته فلسطين من إخوانها " إن المذلة أن يبيع ثرى أخيه " .

عنون حيدر محمود قصيدة بـ (ناقة الله) متخذا من قصة ناقة صالح عليه السلام مرتكزا ؛ ليمنح القصيدة بعدا رمزيا يؤدي معنى جماليا ، وذلك بربطه ناقة الله أي ناقة

---

[1] - السابق نفسه ، ص: 100

[2] - سورة يوسف، الآية: 18 .

صالح بحال أمته اليوم، وإذا كانت ناقة صالح معجزة لقومه ليؤمنوا بربها، ويسيروا على الهدى، فقد عقرها قومه نكرانا وجحودا وكفرا، ومن ثمّ استحقوا غضب الله: { فَعَقَرُوهَا فَقَالَ تَمَتَّعُواْ فِي دَارِكُمْ ثَلاَثَةَ أَيَّامٍ ذَلِكَ وَعْدٌ غَيْرُ مَكْذُوبٍ } [1]، وقوله تعالى: { فَكَذَّبُوهُ فَعَقَرُوهَا فَدَمْدَمَ عَلَيْهِمْ رَبُّهُم بِذَنبِهِمْ فَسَوَّاهَا } [2]، أما ناقة الله التي جاء بها حيدر محمود فكانت بمثابة الغدر والذل والإهانة لأمته، وربما قصد الشاعر بناقة الله فلسطين، وبدل أن توحد العرب وتجمعهم ليؤمنوا بقضيتها وقداستها، كان الغدر منهم في ضياعها واحتلالها، بل إن عظم المصيبة أن يكون العرب من الأمة مَنْ عقرها – إذ لم توقظهم - ، وكانت النتيجة المنطقية هو أن ينقذ العربُ فلسطين، غير أن المفارقة تكمن في أنهم مَنْ عقرها:

- لم توقظ العربَ الكرامَ دماؤها	ودموعُها .. لم توقظ " الأعرابا "
فلمن إذن نشكو .. ومَنْ تشكوله	... تشكو عليه .. ولا يُردُّ جوابا
وبمَنْ؟ وممن تستجيرُ؟ ولا ترى	إلا دُجىً خلف الدُجى .. وضبابا [3].

لا شكّ أن أثر العنوان واضح في ألفاظ الشاعر في متن نصه، وهي ألفاظ دالة على الحزن والموت والدماء والقتل والظلام، إذ ترك الشاعر عنوان قصيدته غير مكتمل الإخبار، فاختزل الشاعر أحداثا جساما من الأهوال التي رافقت عقر الناقة، وترك للقارئ أن يقدّر النتيجة لـ (ناقة الله)، فهل هو مَنْ عقرها؟ هل هم قومه؟ مَنْ؟ هل عقرها الكافرون كما هي ناقة صالح؟ إن النص يوحي أن هذه الناقة التي أسقطت على واقع الأمة لم ينتهِ بها الأمر إلى عقرها وكفى، إنما عقرت، وأهدرت دماؤها، وبكت فكثرت دموعها، وخلّفت نتيجة مأساوية سوداوية، مليئة بالشؤم واليأس والظلام.

إن الشاعر يشير إلى تبعات ضياع فلسطين من التشرد والقتل والموت، ... والمفارقة من جديد تكمن في أن لم توقظ العربَ دماؤها! بل إن ما جرى من هول عظيم جعل

---

[1] - سورة هود، الآية: 65 .

[2] - سزرة الشمس، الآية: 14 .

[3] - محمود، حيدر، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 363 .

الشاعر في حيرة واضطراب، دفعه إلى أسئلة يستنكر فيها ويتعجب مما يحدث: (فلمن نشكو إذن؟ ، وبمن؟ وممن تستجير؟)، والواقع المحيط كلّه سواد وظلام، وموت ودماء (دجى، وضباب)، ولم يكن النصير أو المعين ؛ لذا لا نرى إلا دُجىً يتبعه دُجىً وضباب .

إن ثمة معادلة يوحي بها النص، وثمة ناقتان : ناقة صالح ﷺ والتي كانت معجزة ليؤمن بها مَنْ ينكر، وناقة أمة ٍ، هي بمثابة حياة أمة ومستقبل أجيال، إنها فلسطين قلب العرب، ومن هنا استحضر الشاعر واجب الأمة تجاه الناقتين، فلها شرب ولكم شرب، في حين أن أرض الله بفلسطين " الأقصى الذي باركنا حوله، غير أن النتيجة كانت واحدة للناقتين: ناقة الله عقرها الكفّار المنكرون، وناقة الأمة خذلها أهلها وأسلموها، فكانوا بحكم الكافرين المنكرين، الذين لم تنفعهم التوبة، واستحقوا اللعنة والعقاب:

- ستظل لعْنتنا ، ولو تُبنا ، ولَوْ ذُبنا على أعتابها .. أحقابها [1] .

ويستحضر نزار قباني سورة الفتح معنونا قصيدته بها (فتح)، والشاعر إذ عنون قصيدته بهذا العنوان اتخذ جانبا مفارقا بين السورة القرآنية ونصّه، وهو جانب لا يخفى أن جمل السخرية والتهكم من واقع أمته التي تنتظر النصر دون جهاد وعمل، تعلّل نفسها بعلل واهية ٍ لا تدل إلا على الضعف والهزيمة:

- ولم نزل كالأمس أغبياءْ

نُردّدُ الخرافةَ البلهاءْ

(الصبر مفتاح الفرجْ)

ولم نزلْ نظنُّ أن الله في السماءْ

يعيدنا لدُورنا ..

ولم نزلْ نظنُّ أن النصرْ ...

---

[1] - محمود، حيدر، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 365 .

وليمةٌ تأتي لنا .. ونحنُ في سريرنا .. [1]

إن المفارقة تكمن في أن سورة الفتح جاءت بالنصر للمسلمين، وهو فتح عظيم " وفي المراد بالفتح أربعة أقوال: أحدها أنه كان يوم الحديبية، قاله الأكثرون، قال البراء بن عازب: نحن نعد الفتح بيعة الرضوان، وقال الشعبي: هو فتح الحديبية غفر له ما تقدم من ذنبه وما تأخر، وأطعموا نخل خيبر وبلغ الهدي محله، وظهرت الروم على فارس، ففرح المؤمنون بظهور أهل الكتاب على المجوس، قال الزهري لم يكن فتح أعظم من صلح الحديبية ؛ وذلك أن المشركين اختلطوا بالمسلمين فسمعوا كلامهم فتمكن الإسلام في قلوبهم، وأسلم في ثلاث سنين خلق كثير وكثر بهم سواد الإسلام، قال مجاهد يعني بالفتح ما قضى الله له من نحر الهدي " [2]، وكان الفتح آتٍ بعمل وجهاد وتضحية، غير أن جانب السخرية في النص الشعري وعنوانه آتٍ من حال لم تتهيأ للنصر، وربما ارتبط الفتح المنتظر بـ (فتح المنظمة) زيادة في حالة التهكم لبعد النصر، والمقارنة واضحة بين حالين، حال المسلمين حين عرفوا متطلبات النصر والفتح، وعملوا لها، وبين حال الأمة اليوم التي ظنّت أن النصر والفتح يكونان من الصبر على الذل والهزيمة، والانتظار والتواكل ؛ ولذا كرّر الشاعر (لم نزل) غير مرة في النص الشعري: (لم نزل كالأمس أغبياء، لم نزل نظنّ – غير مرة – ، لم نزل نقعد، لم نزل نمضغ)، وهي دلالة على الحال القائم على الخنوع والقعود والتواكل بعيدا عن العمل والتضحية، وهي حال مستمرة (لم نزل)، وهنا يكون التعجب إذ كيف سيكون الفتح ونحن لم نزل بعيدين عن مقوماته؟! بل إنّ الإشارة أيضا تحيل إلى فتح ومنظمة التحرير، ليكون الغضب ؛ إذ كيف سيكون طريقها التفاوضي يحقق النصر!

ولهذا تهكم الشاعر من أمته فوصفها بالغباء، لأنها تدرك المعادلة الحقيقية لوجوب النصر، وهي الجهاد والتضحية، فالنصر لن يأتي من السماء دون عمل وجهاد،

---

[1] - قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 145 .

[2] - الجوزي، عبد الرحمن بن علي بن محمد، (1404هـ)، زاد المسير في علم التفسير، (ط3)، بيروت: المكتب الإسلامي، ج 7 ص: 418 .

ولن يكون في سريرنا حلما حين نبقى في قعود، بل إن هذه الأحوال المستمرة لدى الأمة جرّت الذل والويلات:

- ولم نزل نقعدُ من سنينْ

على رصيف الأمم المتحدهْ

نشحذُ من لجانها الحليبَ .. والطحينْ ..

والذلَّ والسردينَ .. والملابسَ المستعمَلَهْ ..

ولم نزلْ نمضغُ ساذجينْ

حكمتنا المفضّلهْ

" الصبرُ مفتاحُ الفرجْ "

إنّ الرصاصَ وحدهُ

لا الصبرَ مفتاح الفرجْ [1] .

هذه الصورة المأساوية المذلّة، والأمة قاعدة مستكينة تشحذ أبسط مقومات الحياة من أعدائها: (الحليب، الطحين، السردين، الملابس المستعملة) وهي تُذل، تحتاج إلى الخلاص، وبالطبع إن الخلاص لن يأتي من ترديد حكم فهمت في غير معناها، " الصبر مفتاح الفرج " ؛ لأن ذلك الصبر يحتاج إلى عمل وتضحية، وتسنده القوة، وهذا بمجمله يحقق عنوان النص " فتح " ؛ لأننا نريد ذلك الفتح والخلاص من حالة الذل هذه، ولهذا يسخر الشاعر ممن يردد حكمة لا تسمن ولا تغني من جوع " الصبر مفتاح الفرح " وهي دالة على العجز والضعف أكثر مما تدل على القوة والقدرة، ولذا فإن المعادلة تكتمل صورتها لتحقيق الفتح، إذ وضع الشاعر الحكمة في سياقها ومضمونها:

---

[1] - قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 146 .

- إنّ الرصاصَ وحدهُ

لا الصبر مفتاح الفرجْ [1] .

فالفتح يحتاج إلى التضحية والجهاد، ولا يأتي من صبر مصحوب بالعجز والذل، وإنما يأتي من القوة والجهاد والرصاص، وربما جعل الشاعر العنوان نكرة يريد تلمس أي فتح، إذ لم يكن المضمون محققا ذلك العنوان، بين نص مليء بالسخرية وبيان حالة الضعف والذل، وبين عنوان يعنى النصر والقوة؟

واتكأ حيدر محمود على حديث نبوي شريف ليعنون به قصيدته " بدأ الإسلام غريبا " ؛ ليربط واقعه الذي يعيش بواقع الإسلام في بداية الدعوة، حين كان الإسلام غريبا بين محاربيه وأعدائه من قريش ومن سار بركبها، وها قد عاد الإسلام غريبا، والشاعر لم يكمل النص الشريف في عنوان قصيدته " بدأ الإسلام غريبا وسيعود غريبا فطوبى للغرباء "، على أنّه جعل ذلك في افتتاح نصه، وربما كان قاصدا ذلك ؛ ليكون المعنى أن الإسلام غريب حالة غير مرتبطة أو مقيدة بزمن الانتهاء، إذ بدأ، وحذف من العنوان سيعود؟! دالا على أن العودة تلك واقعة الآن .

- .. وغريبا سيعودُ

فطوبى للغرباءْ

طوبى للأطهارِ، وللأحرارِ،

والشّرفاءْ

وطوبى للفقراء إلى اللهِ،

وطوبى للشهداءْ .. [2]

إنّ الجملة الافتتاحية للنص هي من تتمة العنوان المستحضر من الحديث النبوي الشريف، لتكتمل الصورة لوضعٍ قائمٍ الآن بين فعلين حملا معنى الزمن (بدأ + سيعود)، وهي صورة للمقارنة والمفارقة في آن، المقارنة بين ذلك الزمن الذي بدأ

---

[1] - قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 146 .

[2] - محمود، حيدر، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 275 .

الإسلام به غريبا، فكان أهله من الأطهار والأحرار والشرفاء، والفقراء إلى الله والشهداء، وكانت النتيجة المرتقبة أن كان النصر حليفهم:

- وأراد الله، فطأطأ هامته العالمُ

واهتزّ الكونُ ..

وديستْ تحت الأقدام العريانةِ،

تيجان العظماءْ.. [1]

وهذه النتيجة المشرفة كان قوامها الغرباء، الذين اتحدوا وجاهدوا، وكانت الشهادة أسمى أمانيهم، وحين بذلوا أنفسهم لدينهم أعزهم الله، واهتزّ لهم الكون، واسقط عروش القياصرة والأكاسرة لهم، غير أن المفارقة آتية في الزمن الثاني (سيعود)، عودة الإسلام غريبا، وهي عودة تستوجب غرباء يتصفون بنفس الصفات التي اتصف بها غرباء الإسلام في أول عهده، لكي ينالوا المدح (فطوبى للغرباء)، ولكي يهتز لهم الكون من جديد، ويدوسون بأقدامهم جباه الأعداء، ولكن هذا لم يكن ؛ لأن الغرباء الجدد كانوا سماسرة الأرض، وتغيرت حالهم لحبهم الدنيا، وأصبح الحال المشرق الذي كان مجرد ذكرى، ونور خبا:

- يا دُنيا ..

يا أنتِ سوى ومضةِ برقٍ

تُومضُ في الليل .. وتخبو

وسراب هذا الوهجُ الزّاهي

والأفقُ الرحبْ .. [2].

ويبين الشاعر السبب الكامن وراء هذا الذّل الذي أعاد الإسلام إلى غرةٍ دون أن يعود أهله إليه، حين قال:

---

[1] - محمود، حيدر، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 277

[2] - السابق نفسه ، ص: 276

- كُنّا .. من حول رسول الله

سيوفاً، لا تخشى إلا الله

وشموساً تطلعُ في الليل،

لتهدي الظمآنين،

إلى أنوار الله .. [1]

والزمن المحوري الذي قام عليه النص أساسا (بدأ)، الذي انتهى بما حمل من الإشراق والنور والنصر، ... ليأتي الشاعر في هذا المقطع يؤكد ذلك الزمن المحوري (كُنّا)، وهو زمن انتهى أيضا بما فيه من الخير: الالتفاف حول رسول الله، بالقوة كالسيوف، ونماذج في القيادة، والسمو تهدي الناس أجمعين إلى الإسلام والكرامة، إلا أن ذلك الزمن مرتبط بزمنٍ آخر، فـ (بدأ) مرتبط بـ (سيعود)، وهما حالان مختلفان واقعا ؛ لذا كان الزمن المفصلي واضحا في النص مفسرا السبب وراء الانهزام والذل (كُنّا)، ومعنى ذلك أننا الآن لم نكن، ولهذا كرّر الشاعر ذلك الزمن كثيرا في نصه: (كُنّا من حول رسول الله سيوفا، كُنّا قرآن الحق، كُنّا خير الحكماء،...)، ولما كنا كذلك اهتزّ لنا الكون، وحين لم نكن كذلك عاد الإسلام غريبا دون الأحرار والأطهار والشرفاء والشهداء!

لقد اتخذ كثير من الشعراء معاني دينية، وأسماء مرتبطة بالدين من أعلام وغيرها ؛ لتكون عناوين قصائدهم، وهذا كثير في النماذج التي درسناها، ومن ذلك اتخاذ شخصية سيدنا أيوب عليه السلام وإسقاطها على واقع الأمة في كثير من القصائد، ففي قصيدة سميح القاسم " من مفكرة أيوب " يستحضر الشاعر قصة أيوب ومرضه وصبره ؛ ليقيم من تلك القصة تمردا على الحال الواقع المليئ بالصرخات والهزائم:

-كلّ الأخبار تقول:

أنا ما خاصمتُ الله

فلماذا أدّبني بالوجع

[1] - السابق نفسه ، ص: 278 .

حسناً!

فاسمعني أنفخُ في الصور!

يا لعنة أيوب .. ارتفعي

يا لعنة أيوب .. ثوري

واسمعني أصرخُ : يا أيوب!

لا تخضع للوجع ! [1] .

إن الشاعر يتخذ من قصة أيوب عليه السلام ومعاناته في المرض مرتكزا ؛ ليقيم عليه تمرده على حال بغيضة يعيشها الإنسان العربي بعد ضياع فلسطين، إذ لم يجد الصبر الذي تحلّى به أيوب، ليكون أيوب هو فلسطين، ويريد الشاعر أن يرفض الواقع الذي أصبحت به فلسطين بيد الأعداء، والعرب ينظرون خلاصها بالصبر على البلاء الذي ألم بها، وهو يتعجب في سؤاله عمّا جنت فلسطين من أثم استوجب العقوبة بضياعها ؛ ولذلك يخاطب أيوب بعد أن تكلم أيوب لنفسه بأنه لم يقترف ذنبا كي يؤدبه الله بالوجع، يخاطبه الشاعر متمردا صارخا أن تذهب تلك اللعنة التي أوجعت أيوب، وأضاعت فلسطين، بل لا يريد الصبر إنما الثورة (يا لعنة أيوب .. ثوري) .

إنّه برفضه للواقع لا يريد لأيوب أن يجوع ولا يمرض ولا يتوجع، لأن هذه تفضي إلى الذل والهزيمة، ولا يريد الصبر ؛ لذا كانت الأفعال الدالة على الحركة والتمرد والرفض مزدحمة في نصه: (ارتفعي، ثوري، اسمعني أصرخ، لا تخضع، لا تمرض، لا تجع)، وهي أفعال شملت لعنة أيوب محفزا لها، كما شملت " أنا " الشاعر الرافضة للذل، والمتمردة على الواقع، لتنتهي الأفعال بالنهي مخاطبا أيوب بأن لا يستكين ولا يستسلم " لا تخضع للوجع، لا تمرضْ لا تجع " .

نجد في قصيدة حيدر محمود " أيوب يخرج من صبره " معنى دالاً على الخروج من واقع لم يحتمل، وقد أثقلت الأمة بالهموم والويلات والنكسات، ولم يبقَ مكان للصبر الأيوبي عندئذٍ ، فتكون النكسة الجديدة مخرجة أيوب من صبره لتعلن تمرده:

---

[1] - القاسم، سميح، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 265 .

- حجرٌ

ويكتملُ البناءُ

وينتهي " أيوبُ "

من ثلج المنافي ..

حجرٌ ...

وتطلع شمسُ أيوبَ

التي سرقت جدائلها .. الفيافي [1] .

فالحال المتردية، والآتية من ضياع البلاد، والصمت الذي خيّم على أبناء الأمة يجعل الشاعر يبحث عن مخرج للعودة إلى النصر، وهذا المخرج يكون بخروج أيوب من صبره للخروج من مرضه وعزلته، إلا أن الشاعر جعل من نفسه أيوب الذي لم يعد يصمت على بيع الأوطان، وسكوت أهلها واستسلامهم:

- لكنني ألوم القابلين بذبحهمْ

مثل الخرافِ !!

- ولم يقل أحدٌ " كاني .. ولا ماني ! "

ومَنْ يقول؟ .. وكلُّ الناطقين مضوا

ولم يعُدْ في بلادي .. غير خُرسانِ !

ومَنْ نعاتبُ؟ .. والسكين من دمِنا

ومَنْ نحاسبُ؟ .. والقاضي هو الجاني!

- فليس يردعُهُم شيءٌ، وليس لهمْ

همٌّ .. سوى جمع أموالٍ، وأعوانٍ ! [2] .

---

[1] - محمود، حيدر، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 85 .

[2] - السابق نفسه ، ص: 89 – 92 .

إنّ المصيبة تكمن في تخلي قوم أيوب عنه، وهي المصيبة التي ترك بها العرب فلسطين، وإذا صبر أيوب على مرضه بأن ليس له حول ولا قوة، فقد سكت العرب على ضياع فلسطين، بل مضوا، إذ ذهب الناطقون وبقي الخرسان، وهنا تكون المصيبة الكبرى، بأن أصبح للأرض سماسرة الأرض همّهم جمع الأموال الأعوان، والشاعر في حيرته لا يعرف من يعاتب أو يحاسب ؛ لأن مَنْ يناط بهم الحكم والقصاص هم من يضيعونه، ولذا يريد الشاعر الحجر الذي يخرج أيوب من صبره ومن موته ؛ ليعود يقتص ممَنْ سرق جدائل أهله واستغل مرضه .

وفي قصيدة أخرى يسقط حيدر محمود ما حدث لأيوب عليه السلام على فلسطين، بل إنه عنون قصيدته بـ (قصيدة أيوب الفلسطيني) ؛ ليضع القارئ منذ البداية بهذا الإسقاط، إذ يكون أيوب الفلسطيني كما أيوب النبي في عمق المأساة وقدمها واستمرارها، واقعة لأيوب الفلسطيني مازال بمعاناته وظلمه وسلب أرضه، وأغنية لأيوب عليه السلام يستذكرها كلّما حلّ المرض أو الخطب العظيم:

- وطأطأت هامها، كلُّ الميادين!

وللأباة حضور الأنبياء

ومن أصلابهم، جاء

(أيوب الفلسطيني)

وكان أيوب (.. ياما كان)

أغنيةً

على شفاه الحيارى، والمساكين ... [1] .

إن نسبة أيوب إلى فلسطين لها دلالات كبيرة، ليكون عنصر الإفراد والتميز واضحا، من خلال إفراد أيوب من بين الأنبياء بالمرض، ومن ثم الصبر عليه، وتميزه عن باقي الأنبياء بصبره واحتماله .

---

[1] - السابق نفسه ، ص: 68 .

لقد جاء الشاعر بأيوب الفلسطيني ليبين لنا أيضا إفراد فلسطين بما تعاني من ظلم واحتلال وسلب، وهو الأمر الذي جعل صبر الفلسطينين واحتمالهم الأذى في سبيل الغد المشرق مساويا لصبر أيوب الذي يضرب بصبره المثل .

إنّ أيوب الفلسطيني قد تجرع الظلم والقهر، ويواجه الأعداء، وبثباته وقوته واحتماله طأطأ الهامات له في كلّ الميادين، غير أن الأمر الذي أحزنه لم يأت من الأعداء وإنما من إخوته، مستحضرا قصة يوسف عليه السلام في غدر إخوته به ؛ ليكون أيوب في نص حيدر محمود رمزا للفلسطيني الصابرعلى ظلم ذوي القربى، كما هو أيوب في النص نفسه رمزا ليوسف الصابر على ظلم إخوته:

- لكنّ أيوب ..

مطلوب لإخوته ..

من بعد أنْ دوّخوا

نقع الميادين ...

شدّوا أعنّة دباباتهمْ،

ومشوا ،

(على مواجعه)

مشي الشياطين[1] .

فالظلم الذي وقع ليوسف من إخوته هو نفسه الذي وقع لأيوب الفلسطيني من إخوته الذين حاربوه وأوسعوه ضربا ، فكانوا بذلك أشدّ من الشياطين .

إنّ الشاعر يرسم صورة قاتمة لم يعد فيها الصبر مفيدا ولا مجديا ، حين تخلى الأهل عن أيوب، وأسلموه للأعداء، بل أعانوا الأعداء عليه:

- يا صبر أيّوب

صبّرني على زمنٍ

---

[1] - محمود، حيدر، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 69 .

تجاوزت حدّها، فيه، قرابيني![1] .

وحين تجاوز الصبر حدًا أضرّ به، وأصبح أيوب الفلسطيني قرابين تقدم لفداء غيره به، كان لا بد من البحث عن مخرج للخلاص، وإن كان هذا المخرج يأتي بالذم ممن تخاذلوا واستسلموا ؛ لينعت أيوب الفلسطيني بالجنون إذا وقف أمام الدبابة بالحجر:

- إني لأعلنُ: أن الأرض عاقلةٌ

وليس ينقذها ..

غير المجانين ..!

فيا بحار دمائي،

أغرقي سُفُني ..

وأخرقي الأرضَ، يا نار الشرايين

ويا أظافر صبري،

مزقي جسدي ..

ويا ملائكتي .. كوني شياطيني!

إنّي ..لأعلنُ

أن الريح قادمةٌ

فمرحبا بك، يا أنفاس حطّين[2] .

فالشاعر يستوحي الانتفاضة الفلسطينية، الغد المشرق الذي يخرج أيوب من صبره أو ذله وسكوته، وأن هذا الخروج يحتاج إلى الدماء والنار، ويحتاج إلى أن تكون الملائكة أمام الأعداء شياطين، إذ لم ينفع غير الحجر والدم والنار، وما هذا إلا بداية للتحرر قادمة من أثر حطّين .

---

[1] - السابق نفسه ، ص: 72 .

[2] - السابق نفسه، ص: 73 .

وبين اليأس والأمل يعنون بدر شاكر السياب قصيدته بـ (قالوا لأيوب)، مستحضرا القصة الكاملة لمعاناة أيوب ﷺ، ويدخلها في تجربته الذاتية في معاناة الشاعر للمرض، وما زاد معاناته غربتُه وبعده عن العراق، غير أن السياب حين ينقل تجربته الذاتية يمزج من خلالها تجربة عامة، وهمّا جماعيا لمعاناة أبناء وطنه من الفقر والخوف، وخيرات بلادهم لا ينالها سوى المتسلطين، فجاء بحوارية بين أيوب والناس لعلّه يبرز سبباً لما حلّ به من خلال ذلك الحوار:

- قالوا لأيوب: جفاك الالهْ! "

فقال: " لا يجفو

من شدّ بالأيمان، لا قبضتاه

تُرخى ولا أجفانه تغفو "

قالوا له: " والداء من ذا رماه

في جسمك الواهي ومن ثبّته؟ " [1] .

يريد الشاعر أن يبين أن ما حلّ به ليس بذنبٍ ارتكبه، وإنما هو الامتحان الإيماني تماماً كما امتحن الله أيوب بالمرض والفقر، ومحاولة التشكيك في الصبر والاحتمال التي مارسها المتطفلون من الناس عليه وعلى أيوب قبله، لإخراجه من دائرة إيمانه، وأن الجفاء الرباني له جعله في مرض مستمر، ولم ينتهِ منه " والداء من ذا رماه / في جسمك الواهي ومن ثبّته " .

إنّ الحال القائمة على اليأس من واقع ملئ بالمرض والتعب والغربة، تستدعي حالا أخرى تقوم على الأمل، وعلى التخلص من الوهن، والعودة إلى الأهل كما كان قويا، يمشي على رجلين أوهنهما الداء سابقاً، وإنها العودة القائمة على التحدي والصمود، ولو كانت هذه العودة في عالم غير حقيقي، فتكون حلما في المنام:

---

[1] - السياب، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 170 .

- سيهزمُ الداء: غداً أغفو

ثم تفيق العينُ من غفوه

فاسحبُ الساقَ إلى خَلْوه

أسأل فيها الله أن يعفو

عكّازتي في المساء أرميها

وأطرقُ الباب على أهلي

إن فتحوا الباب فيا ويْلي

من صرخةٍ، من فرحةٍ مسّت حوافيها

دوّامة الحُزْنِ .. و أأيّوب ذاك؟

أم أنّ أمنيّه

يقذفها قلبي، فألقيها

ماثلة في ناظري حيّه؟ [1] .

فالشاعر بحاجة للعودة إلى الحياة، وهي الحياة الكريمة، بعيداً عن المرض، بل إنّ الأمل يدفعه ليهزم حتى ذلك المرض " سيهزم الداء " ؛ ولذا جاءت المفردات الدالة على الاستبشار للمستقبل " غداً، ثم تفيق العين من غفوه ، فأسأل الساقَ "، كما أن " أنا " الشاعر بات لها الحضور في ألفاظه، إذ دلّ على قدرته على الفعل (أغفو، أسحب، أسأل، أرمي)، وهذه إشارة دالة على قدرة الشاعر في التغيير في سير الأحداث، بعد أن كان أسيراً لها في أول النص ؛ إذ كان مغيّباً بل عاجزاً عن القيام بأي عمل .

إنّ هذه الحالة متأرجحة غير ثابتة لدى الشاعر، فحين يحلم بالغد الذي يتمناه يكون القوي الذي يمتلك القدرة والأمل، ولكن حين ينظر في واقعه يتملكه اليأس والاستسلام، فيقول:

---

[1] - السابق نفسه ، ص: 170 .

- يا ربٌ لا شكوى ولا من عتاب،

ألست أنت الصانع الجسْما [1] .

ثم يرجع إلى أمله في العودة إلى القوة حيث يذهب الداء، ويعود الشفاء، وينزع الأحزان بيديه كما ينزع الداء، ويرمي عكازته، ويقطف الأزهار باقة يهديها لزوجته الصابرة:

- إنّي لأدري أن يوم الشفاء

يلمعُ في الغيثِ،

سينزع الأحزانَ من قلبي

وينزع الداءَ، فأرمي الدواءَ

أرمي العصا، أعدو إلى دارنا واقطف الأزهار في دربي

ألمّ منها باقةً ناضرة

أرفعها للزوجة الصابرة

وبيْنها ما ظلّ من قلبي [2] .

والسياب حين اتخذ أيوب رمزا يتخفى تحت غطائه إنما أراد أن يتقمص قصته ومعاناته، ليسقطها على قصته هو، ومعاناته في المرض والغربة، بل لقد أشرك زوجته الصابرة في تلك القصة ؛ لتكتمل ببنائها وشخوصها، ولتكون مساوية لزوجة أيوب .

هناك العديد من القصائد والمقطوعات الشعرية التي جاءت عناوينها مستمدة من أثر الدّين الإسلامي تارة، والدّين المسيحي تارة أخرى، غير أنها لم ترتبط بنص قرآني أو نبوي أو إنجيلي، ومن ذلك ما عنون به خليل حاوي قصيدته (صلاة) وهي كلمة لاشك في ارتباطها بمعنى ديني، بل بفرض من فروض الإسلام غير أن خليل حاوي في فلسفته الكونية يمزج الطقوس الدينية بالآمال، فـ " للصلاة دور هام في حل ما يعترض

---

[1] - السياب، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 171 .

[2] - السابق نفسه ، ص: 171 .

الناس من مشكلات، وما نسمعه أثناء الصلوات هو صوت أفراد يجتازون أزمة "[1] ؛ لتكون صلاة بمعنى الدعاء:

- أعطني إبليس قلباً لا يهابْ
جبلاً يغمرُهُ هولُ المهاوي
وجنونَ الجنِّ يحتلُّ كهوفَهْ
علّني ألقى خلاصاً
من قطيعٍ يتفانى حولَ جيفَهْ
غِلُّهُ يعلكُ أكبادَ الضحايا
يتفشّى لطخاً صفراً وزرقاً في بقايا
من جسومٍ شُوِّهَتْ قبلَ الوفاةْ
وتعالتْ نخوةُ الفرسانِ
عن غِلِّ الخفافيشِ الطغاةْ 2 .

والشاعر حين يأتي بهذا المقطع الشعري إنما يحمل التمرد القائم على رفض الواقع الذي يريد الخلاص منه، وهو واقع دال على الضعف، ويعود بنا إلى استرجاع حديث الرسول ﷺ: (تتكالب عليكم الأمم كما تتكالب الأكلة على قصعتها). وحين تكون الأمة بضعفها وانهزامها كجيفة يلتف حولها الأعداء (وقطيع)، فلا بد من الخلاص ومن هنا كان المطلع الشعري على غير المتوقع بل يحمل الإدهاش والمفاجأة، إذ كيف يطلب الشاعر من إبليس الذي يغوي ويهلك الصلاح والخير؟ بل إن الاستعانة بإبليس متناقض لعنوان القصيدة (صلاة)، فبحضور الصلاة ينتهي إبليس، إلا إن الشاعر باختيار عنوانه وبمطلعه أراد أن يفرغ الصلاة من مضمونها وتأثيرها؛ ليكون الحال هو الذي يتطلب الاستعانة بإبليس والجن للخلاص من الضعف والذل.

لقد جاء العنوان نكرة (صلاة) ربما ليوحي لنا أن مضمون المقطع وما يحمل من عبارات تلقي بضلالها على التمرد والتحرر (لايهاب، هو المهاوي، جنون الجن، يحتلُّ

---

[1] - تيت، القس سامي، (2000)، الصلاة العنصر الغائب، القاهرة، الكنيسة الإنجيلية بقصر الدوبارة، شركة اوفست للطباعة، ص: 9 .

[2] - خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، مرجع سابق، ص: 531 .

كهوفَهْ، ألقى خلاصاً) إنما يعني وجود صلاة تساوي الحال القائم ولذا لم تكن هي (الصلاة المعروفة) عند المسلمين أو عند المسيحيين [1] ، فهي تولد الطمأنينة في المسيح [2] ، إنما هي صلاة تنمي العمل والدعاء والأمل فـ " ينبغي أن صلى كل حين " [3] ؛ ولذلك جاء الشاعر ليؤكد المعنى السابق بقوله :

- أعطني إبليس قلباً يتعرّى
من ظلامٍ لامعٍ يطفو على وهجِ السرابْ
أعطني إبليس قلباً
يشتهي الموتَ التُهابْ
وكفى ما خلّفَتْ
من جثثِ الأموات أنيابُ الكلابْ [4] .

فصلاة إذاً هي التي ستجعل الشاعر، وهو فرد من أمةٍ يتعرّى من ظلام لامع، ومن هنا كان الشاعر يكرر (أعطني إبليس قلباً)، وهذا يعني أن الإنسان لم يعطه ذلك، بل إنّ الخالق ربما لم يعطهِ ذلك، فيصل الشاعر بتمرده على الخير ليطلب الخير من الشّر، وهذا أمر يحمل التناقض، ولكنه يستقيم مع واقع ملئ بالتناقض، بل بانعدام القيم والخير، ومن هنا أيضا نجد الألفاظ التي وقعت تحت تأثير هذا التناقض: (ظلام لامع، وهج السراب) .

إنّ الشاعر يريد قلباً، والقلب موطن الصلاة (الخشوع)، يريد قلباً لا يهاب، ويتعرّى من ضعفه، بل يشتهي الموت لينتقم من الموت رابطاً الخلاص من (قطيع يتفانى حول جيفة)، فيكفي ما تركت الخفافيش (من جثث الأموات أنياب الكلاب)، وإذا كان ذلك كله تكون الصلاة .

---

[1] - إن الصلاة عند المسيحيين تختلف باختلاف الاعتقاد، منها ما هو حركات تؤدى في الكنيسة ومنها بأعمال ودعاء، لذا ليست كما هي عن المسلمين بفرائض وأوقات محدودة، غير صلاة الأحد، فيصلى في البيت ، وبدعاء، ....، لمعرفة دوافع الصلاة ونصرة الصلاة، وضرورة وقدرات الصلاة، ... في المسيحية، انظر تيت، القس سامي، الصلاة العنصر الغائب .

[2] - تيت، القس سامي، الصلاة العنصر الغائب، مرجع سابق، ص: 24 .

[3] - لوقا 18 :1 .

[4] - خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، مرجع سابق، ص: 534 .

ويعنون أمل دنقل قصيدته بـ (صلاة) وهي المطلب والعمل الأخير الذي يلجأ إليه الشاعر أثر ضعفه وانهزامه ؛ ليجد فيها ربما الخلاص مما يعاني، في زمن انقلبت به الأشياء، وتبدّلت إلى النقيض، يقول أمل دنقل:

- أبانا الذي في المباحثِ . نحن رعاياك باقٍ لك الجبروتُ

وباقٍ لك الملكوت

وباقٍ لمن تحرسُ الرهبوت .

تفرّدت وحدك باليسر . إنّ اليمينَ لفي الخسر

أما اليسارُ ففي العُسْرِ . إلا الذين يماشونَ

إلا الذين يعيشونَ يَحشُونَ بالصحفِ المشتراةِ

العيونَ، فيَعشُونَ إلا الذين يشون . وإلا

الذين يُوَشُّون ياقات قمصانهم برباط السكوت!

تعاليت . ماذا يهمكَ ممن يذمكَ؟ اليوم يومك

يرقى السجينُ إلى سدة العرش .. [1].

إنّ هذا زمن " البوليس " إذ يصبح الإنسان خائفاً يترقب من يتجسس عليه، ويصبح الأمر أكثر خوفاً مما يجابه عدواً في ساحة حرب، ولذا تسلب الكلمة ويقتل الرأي، بل يخرس الفكر، ويصبح رجل المباحث إلهاً له الملكوت والجبروت، والضعفاء عبيدا، يحرسون ملك سيدهم، الذي تفرّد بالرأي والقول والعمل ؛ لتكون الصلاة هي المرجع والمخلص، على اعتبارها عمل الضعيف وإشارة المستسلم، وذلك أضعف الإيمان .

لقد حاكى الشاعر النص القرآني ولكنه عارضه، وواضح التناص مع النص القرآني في قوله تعالى: { وَالْعَصْرِ ۞ إِنَّ الْإِنسَانَ لَفِي خُسْرٍ ۞ إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَتَوَاصَوْا بِالْحَقِّ وَتَوَاصَوْا بِالصَّبْرِ } [2]، غير أن الشاعر جعل اليمين لفي

---

[1] - السابق نفسه ، ص: 226 .

[2] - سورة العصر، الآيات: 1 – 3 .

الخسر، واليسار لفي العسر، دالا على تناقض الأشياء، وتغيرها في زمن المباحث، وكل شيء فيه شر، لا خير في اليمين أو اليسار .

وجعل الفوز والبقاء ليس للصابرين والمؤمنين، بل للذين يسيرون في ركب الطغاة والمتسلطين، والذين اخرسوا الكتّاب وأصحاب الرأي، واشتروا أقلامهم ؛ ليكون السكوت خير رباط، وفي هذه الحالة من انعدام الأمل بالنهوض والتحرر والمواجهة والثورة على المفاسد، تجعل المفسدين يتعالون، وعندئذٍ لا يهمهم أحد، إذ لم يكن غير الضعفاء والمساكين، وهم سكّان السجن، إذا تمردوا يوماً، وهنا تصبح الصلاة التي عنون الشاعر بها نصه هي الملاذ الأخير أيضاً .

ويأتي سميح القاسم بالعنوان ذاته في قصيدته " صلاة من الكونغو "، غير أن سميح القاسم أضاف لعنوان قصيدته عنصراً مكانياً، وهو في غاية الأهمية، إذ ينبئ بقيمة المكان،

إذ يقول:

- يا نجمنا الوحيد

يا نجمنا المصلوب في جلجلة العبيد

طريقنا المظلم .. من يرشدنا فيه

رحماك يا مصباحنا البعيد

متنا من التيه

فهل ترى تعود؟

متى ترى تعود؟! [1] .

إنها الصلاة ذاتها التي أرادها خليل حاوي إلا أن سميح القاسم ربطها بالسّيد المسيح عليه السلام لتحمل معنى الخلاص، فصلاة ـــ خلاص، فإن السيد المسيح هو النجم

---

[1] - القاسم، سميح، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 60 .

الذي ظهر وصلب في الجلجله، وعندئذٍ عمّ الظلام، والشاعر يبحث عن النور، ويبحث عن المرشد الذي يخلصه من هذا الظلام ؛ ليكون ذلك المرشد هو المصباح .

إننا نجد في النص ألفاظا متضادة: (نجمنا الوحيد ـــ نجمنا المصلوب / طريقنا المظلم ــــ مصباحنا البعيد) وهذا ما يدل على وجود حالين:

حال قائمة تتمثل بالصلب، وهي ما توصل إلى الطريق المظلم، وحال مستبشريها (مصباحنا البعيد)، وبين الحالين كان الضياع الذي يعانيه الشاعر، بل ربما هو سبب إضافته للمكان إلى عنوان القصيدة، فالأمكنة التي تاه فيها الشعب الفلسطيني على وجه الخصوص كثيرة حتى في الكونغو، ومن كل مكان تكون الصلاة، ولم يجد الشاعر أمام التيه المكاني، والضياع بين حالين، إلا أن يبحث عن " صلاة " وهي الخلاص ؛ لذا كان مرتكزه هو الزمان، بل هو همّه للرجوع إلى المكان، وهذا ما جعله يسأل عنه بسؤالين للتحقق والموعد: فهل ترى يعود؟ ومتى؟

ويعنون أمل دنقل قصيدة مطولة بـ (سفر التكوين)، مستمداً هذا العنوان من الإنجيل بأسفاره، بل إنّ أمل دنقل في هذه القصيدة يعنون مقطوعاتها بـ (الإصحاح)، وهو ما كان في الإنجيل، وأراد من ذلك أن يضفي صفة القداسة بمعناها الذي يفضي إلى المصداقية والقبول والتشريع، وكأن قصيدته بمثابة التشريع الذي أراد الشاعر أن يطبقه القوم، لذا جعله بسفرٍ وإصحاح، فيقول فيها:

- الإصحاح الثالث

\- قلت: فليكن العدل في الأرض، عين بعين وسن بسن

قلت: هل يأكل الذئب ذئباً، أو الشاة شاه؟

ولا تضع السيف في عنق اثنين ؛ طفل ... وشيخ مُسن .

ورأيت ابن آدم يردي ابن آدم، ويشعل في

المدن النارَ، يغرس خنجرهُ في بطون الحوامل

يلقي أصابع أطفاله علفاً للخيول، يقص الشفاه

وروداً تُزين مائدة النصر .. وهي تئنْ

أصبح العدل موتاً، وميزانه البندقية، أبناؤه

صُلبوا في الميادين، أو شنقوا في زوايا المدنْ

قلت: فليكن العدل في الأرض .. لكنه لم يكنْ [1] .

إننا نجد الشاعر قد كشف في هذه الأسطر ما كان ينبغي أن يكون بناء على نصوص مقدسة، ومن ذلك القصاص الذي فرضه الله في القرآن الكريم، أو ما ورد في وصايا الرسول ﷺ للمسلمين في أثناء خروجهم للغزوات، وبين ما هو كائن، وهذه المقارنة التي نلمسها توحي ببيان الخلل الكامن في نفوس الناس، بل هو الظلم الذي يمارسه الأقوياء على الضعفاء ؛ ولذلك ينشد الشاعر العدل في الأرض، ومن هنا كان تكرار كلمة العدل واضحا في النص، وكيف احتلت حيزا بين الكلمات، ولكي تفسر التشريعات وفق مقتضى العدل، السن بالسن، فلم يعد الأمر بجاهلية يمارس فيها الظلم: يقتل بالعبد حرّاً وبالمرأة رجلاً، فجاء النص القرآني الذي استحضره الشاعر ليقيم العدل، قال تعالى: { وَكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَيْنِ وَالأَنفَ بِالأَنفِ وَالأُذُنَ بِالأُذُنِ وَالسِّنَّ بِالسِّنِّ وَالْجُرُوحَ قِصَاصٌ فَمَن تَصَدَّقَ بِهِ فَهُوَ كَفَّارَةٌ لَّهُ وَمَن لَّمْ يَحْكُم بِمَا أنزَلَ اللّهُ فَأُوْلَئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ } [2] .

إنما يريد الشاعر القوة واسترداد الحق، من خلال هذا الاستحضار للنص القرآني، ومن ثم استحضار لنص نبوي آخر في قول النبي ﷺ: " انطلقوا باسم الله وبالله، وعلى ملة رسول الله ولا تقتلوا شيخا فانيا ولا طفلا ولا صغيرا، ولا امرأة ولا تغلوا وضموا غنائمكم وأصلحوا (وأحسنوا إن الله يحب المحسنين) " [3]، وهذا الحديث مستحضر في قول الشاعر:" ولا تضع السيف في عنق اثنين: طفل وشيخ مسن " .

إنّ الشاعر يقيم المفارقة في تعاليم الإسلام للتعامل مع غيرهم من الأعداء، وفي أشد الظروف عداوة وهي الحرب، وبين الأعداء الذين يقاتلون المسلمين، فيقتلون

---

[1] - دنقل، أمل، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 331 .

[2] - سورة المائدة، الآية: 45 .

[3] - أبو داود السجستاني الأزدي، سليمان بن الأشعث، سنن أبي داود، دار الفكر، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، ج2، ص: 44، وانظر: أبو بكر البيهقي، أحمد بن الحسين بن علي بن موسى (1414هـ / 1994م)، سنن البيهقي الكبرى، مكتبة دار الباز - مكة المكرمة، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، ج 9، ص: 90 .

الأطفال والشيوخ والنساء، والمفارقة آتية في أن العدل أن تُعامل مثلما تعامِل، غير أن منطق القوة هو الذي يفرض القوانين ويطبقها، بل هو من يخترقها متى شاء، ومن هنا كان الإفساد من الإنسان نفسه:

- ورأيت ابن آدم يردي ابن آدم، ويشعل في

المدن النارَ، يغرس خنجرهُ في بطون الحوامل [1] .

ومن هنا أصبح (العدل موتاً) ؛ لأن ميزان العدل هو البندقية (القوة)، ولذا كان منطق الشاعر – في القصاص – مسايرا للحال الواقعة: القوة لا يردعها إلا القوة، وهنا يكون الربط مع النص القرآني " السن بالسن "، وهذا هو الذي يطلبه الشاعر وينشده في تشريعه الذي يحاول سنّه : " يأكل الذئب ذئبا "، وهذا هو العدل الذي يفرضه الواقع ، ويتطلبه المنطق وفق حال قائمة بين الأقوياء والضعفاء، ولن يكون العدل " السن بالسن " ؛ لأن القصاص يحتاج لقوة تطبقه، وربما هذا ما جعل الشاعر يرغب في أن يكون الضعيف قويا ليأخذ حقه، ويقتص من ظالمه، فلم يكن العدل في الأرض، بل أصبح العدل موتا حين غيّب، وحين أصبح ابن آدم لا يرحم صغيرا ولا شيخا مسنا ، وهي المذبحة التي تمارس ضد من احتلت أرضه وسلب حقه!

لقد حمل الكثير من عناوين القصائد مناسبات دينية، كان القصد في كثير منها التعبير عن مدى شعور الشعراء بعظم هذه المناسبات، ومنزلتها لدى المسلمين، ومحاولة بث الهموم الذاتية والجماعية من خلالها ، ومن ذلك قصيدة بعنوان: " رمضان كريم " لسميح القاسم [2]، وقصيدة بعنوان " ليلة القدر " لبدر شاكر السياب [3]، وقصيدة بعنوان " مولد المختار " للسياب أيضا [4] .

ففي قصيدة " ليلة القدر " يبين الشاعر المناقب والصفات الفضيلة، ويريدها في أيامه التي يعيش ؛ إذ إنّها افتقدت، يقول السياب:

---

[1] - دنقل، امل، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 331 .

[2] - القاسم، سميح، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 260 .

[3] - السابق نفسه ، ص: 533 .

[4] - السابق نفسه ، ص: 535

- يا ليلة تفضل الأعوام والحقبا   هيجت للقلب ذكرى فاغتدى لهبا
وكيف لا يغتدي نارا تطيح به   قلبٌ يرى هرم الإسلام منقلبا [1]

ثم يقول:

- يا ليلة القدر ... يا ظلاً نلوذ به   إن مسّنا جاحم الرمضاء ملتهبا
ذكراك في كل عامٍ صيحة عبرت   من عالم الغيب تدعو الفتية العربا
أقومُ أحمد مضروب على يدهم   بالذّل من هول ذاك الفتح والعجبا [2]

واضح تعالق الشاعر مع قوله تعالى من سورة القدر: { إِنَّا أَنزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةِ الْقَدْرِ ۞ وَمَا أَدْرَاكَ مَا لَيْلَةُ الْقَدْرِ ۞ لَيْلَةُ الْقَدْرِ خَيْرٌ مِّنْ أَلْفِ شَهْرٍ } [3]، وما ليلة القدر من فضائل، ومن عظمة وقداسة عند المسلمين، إذ تهيج فيهم ذكرى لشهر عظيم، وهو شهر رمضان المبارك، وما فيه من الفضائل، إلا أن الشاعر يمزج الهمّ والواقع بتلك الليلة، حين يكون غريبا عن وطنه، وحين يكون الإسلام في ضوائق يصبح القلب مكتوياً بنار ملتهبة، إذ لم يعد للفرح والبهجة مكان في القلب، حين أصبح الإسلام ضعيفا تداعت أعمدة قممه حتى انقلبت .

والشاعر يجعل من ليلة القدر ملاذاً لاكتساب الأجر العظيم، غير أنه أراد معنى أبعد من الأجر، وهو معنى أملاه عليه واقع الأمة، وتجربته الشخصية الحزينة، إذ أصبح العرب ضعفاء مسلوباً حقهم، لا يملكون سوى الصيحات، فلجأ الشاعر إلى ليلة القدر لتحقق معجزة الاستجابة أمام العجز الذي يراه الشاعر من أمته لاسترداد هيبتها، فما كان ذلك إلا بأن تكون ليلة القدر هي الملاذ الوحيد بدعاء يخلص الأمة من الذّل والمهانة، وقد بات الشاعر متعجبا من أمة محمد ﷺ : أخلقت للذل؟!

وكان فيها الفتوحات العظيمة، وعلى رأسها فتح مكة الأعظم، وهو فتح جعل الناظر إليه في زمن الضعف هذا يتعجب من واقعين: واقع كان، واستوجب النصر، وواقع كائن الآن بالضعف استوجب الذل!

---

[1] - السابق نفسه ، ص: 533 .
[2] - السابق نفسه ، ص: 543 .
[3] - سورة القدر، الآيات: 1 – 3 .

حملت بعض القصائد عناوين ارتبطت بقادة إسلاميين، كان لهم الأثر في التاريخ الإسلامي، في القيادة والفروسية والفكر والعبقرية، كما كان لهم العديد من الانتصارات على الأعداء في معارك فاصلة وهامة، ففي قصيدة " في ذكرى المعتصم " يتذكر سميح القاسم القائد الذي انتصر للمرأة العربية المسلمة التي صرخت وامعتصماه، فلبّى النداء، وسار بجيشه، وفتح عمورية إذ لم تثنه قوة الأعداء ، أو حصانة أسوارها، لكن الشاعر يتذكر عكا وأسوارها، وحين عنون القصيدة بـ (في ذكرى المعتصم)، إنما يريد معتصما يلبي صرخة عكا:

- إلى أختٍ وراء السور مسبيّه

يدنسُ طهرَها المنهوب هولاكو،

وعصبتُه التتاريّه

هلا يا أخته .. مرحى

فماذا يقبل الأضحى

سوى قربان أُمتنا، وحملتها البطوليّه؟! [1] .

فعكا أخت عمورية لما لحق بهما من الظلم، وعاث فيهما المحتل الفساد، ولذا كانت الرسالة إلى عكا المسبيّة، إنما هي صرخة جديدة كصرخة المرأة العربية في عموريّة للمعتصم، إلا أن عموريّة وجدت معتصما يخلصها، أما عكا فلم تجد المخلّص لها من العدو الذي لم يفارقها، والذي دمّرها وأسلمها للعصابات الصهيونية يدنسون طهرها .

إنّ الشاعر في استدعاء فتح عموريّة على يد المعتصم يستحضر عكا، ويريد فتحاً جديداً يخلصها على يد بطلٍ جديدٍ ؛ ولذا يرفض أن يكون الخلاص بغير القتال والتضحية، إذ لن ينفع التفاوض لاسترداد عكا، لأن الأضحى لا يقبل قرباناً سوى إراقة الدماء، وهي ما تحتاجه عكا لتسطّر على أسوارها بطولة خالدة كما سطّر

---

[1] - القاسم، سميح، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 214 .

المعتصم على أسوار عمورية بطولة خالدة، وإن أصبحت بما تعانيه عكا ذكرى مضت تحتاج للاسترداد .

وفي قصيدة طويلة لنزار قبّاني بعنوان (مرسوم بإقالة خالد بن الوليد) يقارن الشاعر بين حالين: حال المسلمين بوجود خالد بن الوليد القائد المعروف بالانتصارات لأمة الإسلام، بل لم يخسر معركة قبل الإسلام وبعده، وحال المسلمين التي يعيشها الشاعر كفرد من أمته، وهي تعاني الانهزام والذل، ويرى الشاعر أن السبب في ذلك الانهزام والذل أن الأمة ركبت في غير قطارها، وأصبحت تابعة للغرب ومنقادة له ؛ لذا كان العنوان معبرا عما تعانيه الأمة، إذ لم يعد مكان لخالد بن الوليد – الحقيقة والرمز فيه - فأمة ابتعدت عن الجهاد والطموح، وقلّدت غيرها، وانسلخت من هويتها، حتى لم تعد تتكلم العربية، ما قيمة خالد بن الوليد فيها؟! فكان المرسوم بعزله ، وهو مرسوم جديد بعزل الأمة، كما كان المرسوم بعزله بيد عمر بن الخطاب ﷺ غير أن الحال مختلف في المرسومين ؛ مرسوم عمري لحكمة، وبقاء القيادة والعمل العسكري قائما، ومرسوم دوليّ بعزله إذلالاً وتقهقراً للأمة، يقول نزار:

- سرقوا منّا الطموح العربيّ

عزلوا خالدَ في أعقاب فتح الشامِ،

سمّوهُ سفيراً في جنيف،

يلبسُ القُبّعةَ السوداءَ ..

يستمتعُ بالسيجار .. والكافيارِ ..

يُرغي بالفرنسيّةِ ..

يمشي بين شقراوات أوروبّا ..

كديكٍ ورقيّ ..

أتُراهمْ دجّنوا هذا الأميرَ القرشيّ

هكذا تُخصى البطولاتُ لدينا يا بُنيّ .. [1]

إنّ الشاعر يبدي الأسباب الكامنة وراء إقالة خالد بن الوليد، في زمن تبدّل فيه أكثر المبادئ، وتغيرت فيه أكثر القيم، فلم يعد للأمة طموح بالوحدة والتحرر ؛ لأنها تفقد من جسدها الواحد عضواً بعد آخر، وكان فتح الشام آخر فتوح النصر لديها ؛ فلم يعد جهاد ولا تضحية لاسترداد ما سلب من أرضها!

بل إن قادة الحرب نزعوا السلاح، ولبسوا اللباس الرسمي، ووضعوا على رؤوسهم قبعة الطاعة والإتباع ؛ لذا أصبحت غرف العمليات الحربية والقيادة غرفاً لشرب السيجار واللهو بين الأوروبيات، وتبدّلت الفرنسية بالعربية، ومن هنا أصبحوا كغثاء السيل، وكديكٍ روميّ، منتفش في المنظر معدوم العمل، ولم يعد ما يخيف الأعداء ؛ لأن خالد بن الوليد القائد دجّن، وأصبح من قادة الأعداء، بل من أتباع الأعداء (سفيرا في جنيف)، وبهذا كلّه كان منطقياً إصدار المرسوم الدوليّ بإقالة خالد بن الوليد، إذ لم يعد للبطولات حضور، بل لم يعد الأمل في إنعاشها ؛ لأنها خُصيت وأعدمت .

أمّا أمل دنقل وحيدر محمود فيتخذان صلاح الدين شخصية تاريخية دينية ليوجها له رسالة وخطاباً ؛ لاستذكار تلك الحقبة التي مرّت خلال النصر الذي تحقق على يد القائد صلاح الدين، ومن ثم توجيه النقد اللاذع أحياناً للعرب فيما هم فيه من ذلّ، ومهانة وانكسار، يحتاجون إلى حطين جديدة ؛ لتمسح العار وتعيد المجد، يقول أمل دنقل في قصيدته: (خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين):

- ها أنت تسترخي أخيراً

فوداعاً ..

يا صلاح الدينْ .

يا أيها الطبلُ البدائيُّ الذي تراقصَ الموتى

على إيقاعه المجنون .

يا قارب الفلّين

---

[1] - قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 489 .

للعرب الغرقى الذين شتتهم سفن القراصنة

وأدركتهم لعنة الفراعنة .

وسنةً .. بعد سنةً ..

صارت لهم " حطّينْ " ..

تميمة الطفل، وأكسير الغد العنين [1] .

فالعنوان الذي عنون به الشاعر قصيدته فيه جزءان هامان، أولهما: أن الخطاب غير تاريخي وهو ما ينفي صفة الحدوث والحقيقة، وهذا يعني أننا نعيش بلا أحداث ولا حقيقة، بل يعني أننا تجردنا من التاريخ وأصبحنا خارجه، أما الجزء الثاني: فإنّ الخطاب ارتبط بالمكان (على قبر صلاح الدين)، وهذا دالّ على موت الخطاب، بل موت عناصر الخطاب أيضا: الرسالة، المرسل، والمرسل إليه، فكلها عبارة عن ذكريات تمرّ على قبر صلاح الدين، وتحتاج إلى صلاحٍ جديد ينهض .

إنّ هذه الكلمات الواردة في المقطع تعبر عمّا اختزله العنوان، وهو كما قلنا عنوان يوحي بنقدٍ لاذعٍ لواقع شهد غرق العرب وتشتت شملهم، ولم يعد لديهم سوى الانتصارات، بل تاريخ الانتصارات التي مرّت قبل وجودهم القائم ، بل إنّ الشاعر يسخر من التغني بتلك الانتصارات والبطولات، فصلاح الدين انتهى، وأصبح ميتاً وكلّ ما حققه لا ينفع اليوم، وليس له قيمة ؛ لأنّ ما حرره صلاح الدين (القدس) عاد بيد الأعداء، لذا لن تنفع الذكريات والتغني بالبطولات، وليست سوى طبول لها صدى، بل جعلها الشاعر قارباً للعرب الغرقى، يحاولون الخروج من الغرق بالعودة لماضٍ عريق، لكنه قارب فلين، فواقعهم مذل، وحطّين معركة الخلود والانتصارات فقد ضاع وقتها، وأصبحت تميمة يحاول العرب أن تكون مانعتهم من مزيد من الانهزام والتقهقر.

وحين تمرّ الجيوش مخترقة بلاد العرب، وليس لهم حول ولا قوة سوى التنديد والشجب، تصبح البلاد مشاعاً لهذه الجيوش، وتتكاثر عليها، وتصبح مطمع الأعداء ويعود إلى الأذهان حديث الرسول ﷺ: " يوشك الأمم أن تداعى عليكم كما تداعى

---

[1] - دنقل، أمل، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 470 .

الأكلة إلى قصعتها، فقال قائل: ومن قلة نحن يومئذٍ؟ قال: بل أنتم كثير، ولكنكم غثاء وكغثاء السيل، ولينزعنَّ الله من صدور عدوكم المهابة منكم، وليقذفنَّ الله في قلوبكم الوهن، فقال قائل: يا رسول الله، وما الوهن؟ قال: حب الدنيا وكراهة الموت "[1]، وهنا تكون الأمة في موات، وهو ما جعل الشاعر يوجه خطابه إلى صلاح الدين في قبره:

- مرّت خيولُ التركْ

مرّت خيولُ الشركْ

مرّت خيولُ الملك — النسر،

مرّت خيولُ التتر الباقينْ

ونحن — جيلاً بعد جيل — في ميادين المراهنة

نموت تحت الأحضنة!

وأنت في المذياع، في جرائد التهوينْ

تستوقف الفارين

تخطب فيهم صائحاً: " حطّين " ..[2]

إذاً تمرّ الجيوش غير عربية، وعبر حقب مختلفة: (الترك، الشرك، والنسر، التتر)، والنسر إشارة إلى بني صهيون، فـ " على أجنحة النسر أعيدكم إلى صهيون "[3]، ويكرر الشاعر الفعل (مرّ) - بؤرة الأحداث – أربع مرات متتالية ؛ ليكون لخيول الأعداء القوة والتأثير في سير الأحداث، في حين كان الموقف العربي يكتفي بالمراقبة / النظر، فكان الانتقال بالحديث عن العرب بالضمير (نحن)، وإذا بالفعل المرتبط

---

[1] - اخرجه احمد في " المسند " ج5، ص: 278، وابو داوود (487) واللفظ له، من حديث ثوبان، يرفعه إلى رسول الله ﷺ . و سليمان بن الأشعث أبو داود السجستاني الأزدي، سنن أبي داود، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر، ج 2، ص: 514 مع الكتاب: تعليقات كمَال يوسُفْ الحوُت، والأحاديث مذيلة بأحكام الألباني عليها .

[2] - دنقل، امل، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 471 .

[3] - وعد في التوراة .

بهذا الضمير فعل سلبي (نموت)، وهي إشارة واضحة لعجز الأمة عن تقديم أي شيء أمام الأعداء إلا الموت في الفراش بعيداً عن ساحات القتال!

وإذا بالعرب يتقمصون دور صلاح الدين في الإعداد للفتوحات، لكنها فتوحات ورقية عبر الإذاعة والصحف الهزيلة، فكان صلاحهم الجديد يشدّ من عزيمة الهاربين من معارك النصر، وذلك بتذكيرهم بمعركة حطّين ؛ لعلّهم يأخذون منها نشوة النصر فيصمدون : (تخطب فيهم صائحاً: " حطّينْ)، ليبدأ من ذلك الخطاب على قبر قائدها صلاح الدين .

وفي السياق ذاته يستحضر حيدر محمود القائد صلاح الدين ؛ ليبعث له برسالة يبين فيها عودة الصليبيين إلى حطّين، وسلب بيت المقدس من جديد، وهذه العودة من الأعداء تستوجب عودة صلاح الدين أيضاً من جديد، إلا أن حيدر محمود في قصيدته يشحذ الهمم، ويستنفر المشاعر ويحركها، فهي قصيدة يتغنّى الشاعر فيها بأمجاد الأمة زمن صلاح الدين ؛ ليتخذ من ذلك أملاً بعودة أخرى للتحرير والنصر، يقول حيدر محمود في قصيدته: " رسالة إلى صلاح الدين ":

- لقد رجع الصليبيّون
ثانيةً،
إلى حطينْ ..
فعجّل يا صلاحَ الدّين،
عجّلْ كي تخلّص،
وجهها العربيّ،
من نار الصليبيّن [1] .

إنّ عنوان القصيدة يحيل إلى بطولة ونصر، وإلى قائد عظيم، يحيل إلى حطّين وإلى صلاح الدّين، الذي حرّر بيت المقدس، ولم تكن الرسالة إلى صلاح الدين إلا نداء استغاثة، إذ عاد الصليبيون إلى حطّين ثانية، ولم يجد الشاعر من يعود ببطولة كتلك،

---

[1] - محمود، حيدر، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 54 .

ولم يجد قائداً كصلاح الدين يخلص حطّين وبلاد العروبة من هيمنة الصليبيين، لذا عاد الشاعر إلى بطل قهر الصليبيين ؛ ليبعث له رسالة يستنهض من خلالها الهمم، وليقهر الصليبيين من جديد، ويخلص العروبة من نارهم، فعودة الصليبيين ثانية تتطلب عودة ثانية لقائد كصلاح الدين، وحين لم يجد الشاعر ذلك القائد خاطب صلاح الدّين لعلّه يجد متنفسا في استحضاره، ومن ثم ليعجل عودته ويحقق النصر .

إنّ ما يميّز نص حيدر محمود هذا أنّه قائم على التحدي والصمود، لا على التوبيخ والاستخفاف والتهكم، بل نصر يقوم على الأمل، بل على العزيمة بتحقيق نصر جديد، ولم يكن يحمل معنى الانهزام والانكسار، وإنما يحمل الإصرار على مواجهة العدو، وأنّ الموت سيكون دون الانهزام ، ومن هنا يخاطب الشاعر الأقصى بأن يبقى فرحاً لأن مَنْ يحميه سيعود إليه:

- وأن تبقى بيارقُهُ ..

على الآفاقِ مرفوعةْ

ولو متْنا جميعاً، دونه،

.. وتظلّ كلمةُ لا إله سواكَ،

يا اللّهُ ...

مسموعةْ ...

... وإن عادوا

فسوف نعود ..

ثانية،

وثالثة،

ورابعة،

وها هي ذي خيولكَ

يا صلاحَ الدّين،

في عجلون والكرك ..

تحمحمُ .. للجهاد [1] .

واضح ما يرمي إليه الشاعر من رسالته إلى صلاح الدّين، فهي تصلح أن تكون رسالة للأعداء، بأن الأمة فيها من الرجال والقادة مَنْ يعيدون هيبتها وانتصاراتها، ولتبقى راية الأقصى خفّاقة عالية، وهي بمثابة رسالة صمود وكبرياء للأقصى بأمل العودة إليه وتحريره، فهناك من يموت لتبقى كلمة الله هي العليا، وليكون الشاعر في قمة التحدي مع الأعداء والتأكيد بدحرهم حين يقول: (وإن عادوا فسوف نعود)، وهو تناص مع آية قرآنية أخرى في قوله تعالى: { وَقَضَيْنَا إِلَى بَنِي إِسْرَائِيلَ فِي الْكِتَابِ لَتُفْسِدُنَّ فِي الأَرْضِ مَرَّتَيْنِ وَلَتَعْلُنَّ عُلُوًّا كَبِيرًا } [2] ثم قوله تعالى: { عَسَى رَبُّكُمْ أَن يَرْحَمَكُمْ وَإِنْ عُدتُّمْ عُدْنَا وَجَعَلْنَا جَهَنَّمَ لِلْكَافِرِينَ حَصِيرًا } [3] ، ونعود كلما عادوا، (ثانية وثالثة ورابعة)، بل إنّ قمة التحدي تكمن في استعداد خيول مَنْ هم كصلاح الدّين في عجلون والكرك للجهاد، وهي إشارة إلى قلاع المجد والتاريخ، والانطلاق منها للتحرير قديماً في عهد صلاح الدّين، وحديثاً على قدر التحدي مستعدة للجهاد .

يستحضر أمل دنقل في عنوان قصيدته " حديث خاص مع أبي موسى الأشعري "، حوادث تاريخية وسياسية ودينية مجتمعة، لنقل حقبة هامة من تاريخ الإسلام، ومن ثمّ بيان الخدعة التي وقع فيها عليّ ﷺ وجيشه، ليبين الخدعة الجديدة التي وقع بها العرب حين ظنّوا أنّ السلام مع اليهود يجلب لهم الخير، لكن لم يكن سوى الجوع، يقول أمل دنقل:

- (حاربتُ في حربهما

وعندما رأيتُ كلا منهما .. مُتَّهماً

خلعتُ كلا منهما!

كي يسترد المؤمنون الرأي والبيعة

---

[1] - محمود، حيدر، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 56 – 57 .

[2] - سورة الإسراء، الآية: 4 .

[3] - سورة الإسراء، الآية: 8 .

.. لكنهم لم يدركوا الخدعة!)

- خلعتُ خاتمي .. وسيدي .

فهل ترى أحصي لك الشامات في يدي

لتعرفيني حين تُقبلين في غدٍ

وتغسلين جسدي

من رغواتِ الزَّبَدِ؟!)[1] .

إنّ الإحالة واضحة إلى قصة عليّ ﷺ مع معاوية ﷺ ، وقصة التحكيم بينهما في معركة صفين، ففي رمضان اجتمع أبو موسى الأشعري ومن معه من الوجوه، وعمرو بن العاص ومن معه من الوجوه بدومة الجندل للتحكيم فلم يتفقا ؛ لأن عمر خلا بأبي موسى وخدعه وقال: تكلم قبلي فأنت أفضل مني وأكثر سابقة .

فقال: أرى أن نخلع عليا ومعاوية . ويختار المسلمون لهم رجلا يجتمعون عليه .

فقال: هذا الرأي، فلما خرجا وتكلم أبو موسى وحكم بخلعهما قام عمرو وقال: أما بعد: فإن أبا موسى قد خلع عليا كما سمعتم وقد وافقته على خلع علي ووليت معاوية، فسار الشاميون وقد بنوا في الظاهر على هذه الصورة، ورد أصحاب علي إلى الكوفة أن الذي فعله عمرو حيلة وخديعة لا يعبأ بها[2] .

والشاعر حين يستوحي القصة يسقطها على واقع الأمة التي انقاد قادتها أتباعاً للأعداء يقبلون أيديهم، إذ وقعوا في بالخديعة، وضاعت شعوبهم، وكثرتهم لم تنفع، وهنا يحتاج الشاعر لهذه الأمة أن يأتي إليها مَنْ يعزل قادتها ويخلعهم، كي يخلصَ الأمة من ضعفها واستكانتها بأمل قادة جدد .

---

[1] - دنقل، امل، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 229 – 232 .

[2] - انظر القصة كاملة: البداية والنهاية، إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي أبو الفداء، مكتبة المعارف – بيروت، ج7، ص:176 - 277، و تاريخ الأمم والملوك، محمد بن جرير الطبري أبو جعفر، دار الكتب العلمية – بيروت، 1407هـ، ج 3، ص: 102- 104، والعبر لابن خلدون، ج 1، ص: 7 . وتاريخ خليفة بن خياط، خليفة بن خياط الليثي العصفري أبو عمر، دار القلم، مؤسسة الرسالة – دمشق – بيروت، ط2، 1397هـ، تحقيق: د . أكرم ضياء العمري، ج1، ص: 44 .

إنّ اللوم على أبي موسى الأشعري الذي صدّق الخدعة وآمن بالتحكيم، وكثير من أبناء الشعوب العربية وقعوا كأبي موسى الأشعري ضحية المكر والخداع، والحال تكاد تكون واحدة، خديعة أبي موسى الأشعري (المفاوض، صاحب الأمر)، مع عمرو بن العاص، (المفاوض، صاحب المكر والخدعة)، إذ اعترف أبو موسى بخلع عليّ ولم يفعل عمرو بن العاص بخلع صاحبه معاوية، وهذا الحال يشبه حال قادة الأمة الذين فاوضوا اليهود، واعترفوا بدولة يهودية، لكن اليهود لم يعترفوا بدولة عربية فلسطينية، وهذا خداع جرّه السلام إليهم!

يبحث الشاعر عمّن يغسل ذلّ الأمة التي تخدع وتهزم من غير قلّة، وقد عانت الظلم ولم تجن من التقارب مع الأعداء سوى الجوع:

- وستهبطين على الجموعْ

وترفرفين .. فلا تراك عيونُهم .. خلف الدموعْ

تتوقفين على السيوف الواقفة

تتسمعين الهمهمات الواجفة

وسترحلين بلا رجوعْ!

ويكون جوعْ! [1] .

إنّ ثمة أرض مسلوبة تبكي، لكنها أمام هذا الواقع المرير من الانهزام، والخديعة التي قضت على بقية الأمل، تغلغل اليأس في أمل الرجوع ؛ لذا لا تملك الأمة سوى البكاء والنحيب، والسيوف واقفة لن تتحرك، تماماً كما كانت واقفة تحمل على رؤوسها المصاحف، والهمهمات واجفة، والنتيجة هي الرحيل، والنتيجة أيضا هي الجوع، والرحيل والجوع هما النتيجة المنتظرة من خديعة الأمة وسيرها في ركب الأعداء.

---

[1] - دنقل، أمل، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 232 – 233 .

- التناص والخاتمة

لم يكن الاهتمام بالخاتمة أقل شأناً من الاهتمام بمطالع القصائد أو عناوينها، على اعتبار المطالع قديماً، والعناوين حديثاً، وإذا كان العنوان هو لحظة اللقاء الأولى بين النص والمتلقي، وهو ما يشدّ ويجذب، فإنّ الخاتمة هي آخر ما يستقر في ذهن المتلقي من النص، ولذا وجب الاهتمام بها، يقول ابن رشيق: " وأما الانتهاء فهو قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع، وسبيله أن يكون مُحْكماً لا تُمْكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أول الشعر مفتاحاً له وجب أن يكون الآخر قفلاً له "[1]، كما يقول في موضع آخر من العمدة: " وخاتمة الكلام أبقى في السمع، وألصق بالنفس، لقرب العهد بها، فإن حَسُنَتْ حَسُنَ، وإن قَبُحتْ قَبُحَ، والأعمال بخواتيمها، كما قال رسول الله ﷺ "[2].

وكما أن العنوان يختار بعناية فإن الخاتمة (المقطع) تختار بعناية كذلك، ولم تعد الجملة الختمية في النص الشعري أداة تزيينية، بل تؤدي وظيفة فوق الوظيفة الجمالية، بل تعبر عن فنية عالية، وربما تكون هذه الختمة هي ما يساعد الشاعر على الخلاص من نص يزدحم بالآلام، ويكبر بها ويمتدّ أوسع مما يحتمل القارئ، ولذا تكون الخاتمة متناصة لتدل على عجز الشاعر، ودهشته مما وضع النص أمامه من آفاق وآلام ممتدة، كما نلحظ في قول سميح القاسم، من قصيدة (السجل الثامن: إلى قرّاء لا يقرأون)، إذ ازدحم النص الشعري بالمعاناة، والقهر والألم لما يجده الفلسطيني المسلوب أرضه وقد هجّر منها، ليعيش المجاعة والفقر في مخيمات تشير إلى الإذلال والظلم، فلم يجد الشاعر سوى أن يدع نهاية النص جزءاً من آية قرآنية تساعده على الخروج من هذا النص، فيقول:

- يجوعُ صبيٌّ المجاعةْ

وسمعاً وطاعه

يجوعُ

---

[1] - العمدة: 1 / 239 .

[2] - العمدة: 217 .

وليس لكرت الإعاشة، ليس لكرت الإعاشة

في جبنة الغوث موتٌ صغيرْ

(وبئس المصيرْ) [1] .

إنّ المخيم وما فيه من حياة لا تحمل سوى الاسم، وفي الحقيقة تنعدم كل مقومات الحياة في هذا المخيم، بلا رحمة ولا إنسانية، ويصبح المشرد عن وطنه جائعاً مسلوب الإرادة، ليس له إلا كرت الإعاشة للبقاء حياً قبل الموت، وهذا مصير جعل الشاعر يستحضر أشد المصائر على الإطلاق وهي نار جهنم، فختم نصه بقوله تعالى: { وَمَن كَفَرَ فَأُمَتِّعُهُ قَلِيلاً ثُمَّ أَضْطَرُّهُ إِلَى عَذَابِ النَّارِ وَبِئْسَ الْمَصِيرُ} [2] ؛ ليساوي بين الحياة والمخيم وما فيها، وبين جهنم وما فيها، في مصير سئ، أو عقاب ممتد ليس له نهاية .

وفي قصيدة أخرى (يا قيصر الروم) لسميح القاسم، يلجأ الشاعر إلى التناص في خاتمتها، ولكن هذه المرة مع الحديث النبوي الشريف، وإذا كانت القصيدة قائمة على الضياع الذي تعانيه الأمة أمام أعدائها، وقد احتلت الأرض وسلبت الخيرات ؛ لتكون الخاتمة متفقة مع النص الشعري، وقد حمل من الألفاظ الدالة على الانهزام والذل، مما جعل الشاعر يختم النص بمفارقة حملها النص كاملاً، وهي مفارقة قوامها المقارنة بين حالين: حال كان العرب المسلمون فيها أقوياء، تُدفع الجزية لهم، ولهم المهابة، وهم من يرعون حق الجار، وحال يسخر منها الشاعر اليوم، من الضعف، وتبدّل الحال إذ يدفع العربُ الجزيةَ للروم، ويطلب الشاعر – سخرية وتهكماً – من قيصر الروم أن يرعى حق أمته، فيقول:

- ماذا تريد؟ وهذي جزيتي .. ذهبٌ

من بيد نجد إلى أعتابكم جار

يا قيصر الروم! قالوا: " الجار للجار "

---

[1] - سميح القاسم، الأعمال الشعرية الكاملة ، مرجع سابق، ص: 440 .

[2] - سورة البقرة، الآية: 126 .

وأنت لي .. حطب التاريخ في ناري! [1].

فهذه الخاتمة فيها إحالة إلى حديث الرسول الله ﷺ: " ما زال جبريل يوصيني بالجار حتى ظننت أنه سيورثه " [2]، ولكنها لم تكن وصية هنا بقدر ما هي وثيقة استسلام وضعف، جعلت الأمة تدفع الجزية من الذهب لأعدائها، وقد كانت تفرضها على الأعداء، ولذا جاء الشاعر بهذا التضمين لتكون الوصية (الوثيقة) ليست لصون وحفظ ورعاية العرب، وإنما هي لدمارهم والتنكيل بهم، فكيف يرعون العرب وهم على بغض وعداوة تاريخية ، وحروب ضدهم اكتوى بها العرب عبر التاريخ!

وفي قصيدة (من مفكرة عاشق دمشقي) ازدحم فيها ذكر الصحابة والقادة والمعارك، ينظر نزار قباني إلى الحال التي انقلبت من القوة والكرامة إلى الضعف والذل، ويتمنى عودة خالد بن الوليد، بل أن يكون بديلاً لخالد، مَنْ يحمل سيفه:

- يا ابن الوليدِ .. ألا سيفٌ تؤجرُه

فكل أسيافنا قد أصبحتْ خشبا!!

دمشقُ .. يا كنز أحلامي، ومروحتي

أشكو العروبةَ، أم أشكو لك العربا [3].

إنّ الشاعر يجرد العروبة من قوتها، إذ لم تعد السيوف ماضية تقطّع أوصال الأعداء، وإنما أصبحت خشبا للعب والزينة، ومن هنا ذهبت الأحلام بتحرر الأرض وقتل الأعداء، ويقف الشاعر حائراً، ممن يشتكي؟ من العروبة؟ أم من العرب الذين خذلوا العروبة وابتعدوا عن ساحات المعارك؟ وأمام هذه الحالة القائمة على اليأس يأتي الشاعر بخاتمة القصيدة لتحمل الأمل والاستبشار بالنصر، وهو ما يتوق إليه العرب:

- إنّ عمرو بن العاص يزحف للشرقِ

وللغرب يزحف المأمونُ

---

[1] - سميح القاسم ، الأعمال الشعرية الكاملة ، مرجع سابق، ص: 389 .

[2] - البخاري الجعفي، الجامع الصحيح المختصر، مرجع سابق، ج5، ص: 2239 .

[3] - نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 421 .

هُزِمَ الرومِ بعد سبعٍ عجافٍ

وتعافى وجداننا المطعونُ [1] .

إنّ الشاعر في خاتمته هذه يتعالق مع قوله تعالى: { غُلِبَتِ الرُّومُ ◆ فِي أَدْنَى الْأَرْضِ وَهُم مِّن بَعْدِ غَلَبِهِمْ سَيَغْلِبُونَ } [2]، ولكنّ الشاعر غيّر المعنى المراد من الاستبشار بالإخبار الغيبي بنصر الروم على الفرس لأنهم أهل كتاب، إلى الفرح والاستبشار بهزيمة الروم لما ارتكبوه بحق العرب ؛ لذا هو مبتهج بهزيمتهم، وهذه الهزيمة هي التي تشفي الأمة من طعنتها .

لقد استبدل الشاعر الفعل (هزم) بـ (غلب)، فغلب أقل وقعا من هزم لأن غلب حكم له / عليه بالغلبة [3]، وكأن هناك اعتدالا في القوة فتغلب طرف على طرف، وغالب: حاول كلٌّ منهما أن يهزم الآخرَ ويقهره [4]، لكنّ هزم فيها إذلال ومهانة، فـ (هزم العدو هزيمة كسر شوكته و انتصر عليه) [5]، وغلب يحتمل العودة، لذا عندما غلبت الروم، قال الله: { وَهُم مِّن بَعْدِ غَلَبِهِمْ سَيَغْلِبُونَ } ، وعلى هذا فالهزيمة أكثر إيلاماً ووقعاً في النفس، ففيها الانكسار، وهذه الهزيمة للروم هي التي تعيد المجد للأمة من الشرق إلى الغرب، وتعيد الفتوحات التي تحقق على أيدي القادة المسلمين، ونتيجة له الهزيمة (تعافى وجداننا) .

وقف الشاعر في خاتمة نصه بهذه الحالة الاستشارية المليئة بالأمل للخلاص من حالة اليأس والانهزام التي ازدحم بها نصه .

وفي قصيدة (الممثلون) تأتي الخاتمة جزءاً من آية قرآنية، لم يغيّر الشاعر فيها شيئا ؛ لتدل على الإحساس بالهزيمة، والاستسلام الذي يعانيه الشاعر كفرد من الأمة التي تعاني، وهي إشارة إلى عجزه في إحداث التغيير المطلوب، يقول نزار:

---

[1] - المرجع السابق، ص: 441 .

[2] - سورة الروم، الآيات: 1 – 3 .

[3] - المعجم الوسيط، مادة (غلب)

[4] - المعجم اللغة العربية المعاصر، مادة: غلب .

[5] - المعجم الوسيط، مادة (هزم)

- وصوت فيروزَ

من الفردوس يأتي،

" نحن راجعون " ..

تغلغل اليهود في ثيابنا

" نحن راجعون " ..

صاروا على مترين من أبوابنا

و" نحن راجعون " ..

ناموا على فراشنا ..

و" نحن راجعون " ..

وكل ما نملك أن نقولهُ

" إنا إلى الله لراجعون " [1] .

إنّ ثمة تكرارا في جملة بعينها في النص " نحن راجعون "، ولأربع مرات متتالية، وتأتي في كل مرة جواباً عن حدث كبير، بل فجيعة ومصيبة، وهو أن جوابه لا يتفق مع الحدث، أي أن تقابل الحدث (الفعل) بالقول: (نحن راجعون)، إذ أفعال اليهود تقابل بالقول، وهي أحداث كما نلحظ تزداد عظمة وفداحة في تسلسلها، وهو أمر ينبئ بحالة الضعف والانهزام:

صوت فيروز ــــ تغلغل اليهود في الثياب ــــ اقترابهم على بعد مترين ــــ نومهم في الفراش، وهذه الأحداث المتسارعة والعظيمة ينبغي أن تقابل بردّة فعل أكبر أو مساوية لها، كالمواجهة والحرب والدفاع والصد، غير أن المفارقة تأتي بالجواب الذي يخلو من أي فعل (نحن راجعون) ، وهي مجرد جملة تقال أملاً أو إحياء للأمل، وما جعلها بلا قيمة أنها لم تكن بفاعلية، عندما تغلغل اليهود لم نرجع، وعندما صاروا على بعد مترين لم نرجع، وعندما ناموا على الفراش، واستباحوا كل شيئ لم نرجع،

---

[1] - قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، من قصيدة " الممثلون "، مرجع سابق، ص: 113 .

وأمام هذا كله لم يجد الشاعر بُداً من الاستسلام ، ولجأ إلى قوله تعالى: { الَّذِينَ إِذَا أَصَابَتْهُم مُّصِيبَةٌ قَالُواْ إِنَّا لِلّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعونَ }[1] ، وإذا كانت الآية تدل على الأجر العظيم والثواب، وعمل ما كان بالإمكان عمله، بل الخروج للقتال والدفاع عن الحقوق والإيمان، وإذا وقعت لهم مصيبة الموت، قالوا: إنا لله وإنا إليه راجعون إيماناً بالله، ومن ثم الإيمان بالمصير وهو الجنة .

وحين ضمّنها الشاعر النص وتركها قفلة في القصيدة دالة على الاستسلام لا الإيمان، والهزيمة لا النصر، والضعف لا العمل، ولذا قال: (وكل ما نملك أن نقوله)، وليس ما نفعله!

إنّ هذه الخاتمة القائمة على الاستسلام والتهكم نجدها في قصيدة (من مذكرات المتنبي)، حين وظف أمل دنقل قصة المعتصم في تلبية نداء المرأة العربية التي صرخت " وامعتصماه "، فلبّى النداء، وجهز الجيش، وفتح عمورة، ورد للمرأة العربية كرامتها .

لقد جعل الشاعر المرأة العربية في نصه (أريحا)، وتستغيث من اليهود، وجعل كافور الإخشيدي مكان المعتصم ؛ ليسقط الحال على الأمة التي لا تملك رد الكرامة، أو الاستجابة للنداء، فيقول:

- تصيح " كافوراه .. كافوراه .. "

فصاح في غلامه أن يشتري جارية روميّة

تجلد كي تصيح " واروماه .. واروماه .. "

لكي يكون العين بالعين

والسنُّ بالسنّ! "[2] .

---

[1] - سورة البقرة، الآية: 156 .

[2] - دنقل، أمل، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 240 .

واضح اتكاء الشاعر على النص القرآني: { وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ يَاْ أُولِيْ الأَلْبَابِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ } [1]، ولكن الشاعر يوظّف النصوص القرآنية وفق تصوره لخدمة أفكاره، لا كما هي في السياق القرآني، وإذا كان القصاص لتحقيق العدل وإقامة الشرع، وأخذ الحق من الظالم ورده للمظلوم، وردّ الأرض التي سلبت عام 1967م، وهو تاريخ قول القصيدة، فإن القصاص الذي يوحي به النص هو للسخرية والضحك، ودليل على الضعف والهزيمة، حين يكون عمل القادة التهريج، وبدل أن يجهز الجيش للانتقام من العدو، واسترداد الكرامة والأرض، يكون القصاص بشراء جارية رومية، وتجلد كي تصيح: " ورارومراه .. واروماه .. "، لتكون استغاثتها مساوية لاستغاثة المرأة العربية صوتا ولفظا، وبهذا الظن يتحقق القصاص والعدل .

إنّ هذا الأمر الملئ بالسخرية جعل الشاعر يعود إلى النص القرآني: { وَكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَيْنِ وَالأَنفَ بِالأَنفِ وَالأُذُنَ بِالأُذُنِ وَالسِّنَّ بِالسِّنِّ وَالْجُرُوحَ قِصَاصٌ } [2]؛ ليكون خاتمة القصيدة، وشتان بين القصاصين، ومن ثم بين السن بالسن، الأولى بالقوة والكرامة، والثانية في النص الشعري بالتهريج والسخرية .

أما حيدر محمود فيتخذ الخاتمة المعتمدة على النص القرآني بغرض التحذير والتهكم، ففي قصيدة (الرسالة قبل الأخيرة) يتكئ حيدر محمود على قصة سيدنا نوح عليه السلام مع قومه والطوفان، وإذا كان نوح عليه السلام جعل السفينة نجاة لقومه ممن تبعه، فإن السفينة التي جاء بها حيدر محمود مليئة بالمساوئ والمنكرات، إذ بدأ البحارة فيها يسهرون ويشربون الوسكي، فهي سفينة للغرق والانتقام والعقاب بمن فيها، وهي سفينة تعبّر عن الأمة التي تغرق بابتعادها عن جادة الطريق، يقول حيدر محمود:

- القوا القبض عليَّ (إذا شئتم)

باسم الرفض ..

---

[1] - البقرة، الآية: 179 .

[2] - سورة المائدة، الآية : 45 .

فقد أدركنا الطوفان ..

ولا عاصم من أمر الله ..

لا عاصم .. من أمر الله!! [1] .

فالشاعر يتمرد على هذه السفينة ومن فيها، ويتحدى للخروج من الحال المليئة بالمسكرات والرقص والغناء، والتي آلت إلي نتيجة لا مفر منها وهي الغرق ؛ لذا لا يهمه إن ألقي عليه القبض أم لا ؛ لأن الطوفان أدرك السفينة بما فعلت وكسب أهلها، والتغيير هو الذي سيأتي بالنصر، ومن هنا جاء بالنص القرآني ليختم به نصه الشعري، محذرا من سوء المآل والعاقبة، فلا لاعاصم من أمر الله، من قوله تعالى: { قَالَ سَآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاء قَالَ لاَ عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللّهِ إِلاَّ مَن رَّحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ } [2]، ونجد الشاعر قد حذف من النص القرآني (إلا من رحم ربي)، ربما ليبين الشاعر أن هذا الاستثناء لم يعد قائما الآن، والرحمة الربانية لا يستحقها أحد ؛ لذا الطوفان قادم، ولا عاصم منه إلا الله .

- **التناص واللون**

يشكل " التناص باللون " بنية أساسية في تشكيل القصيدة الشعرية، وركيزة هامة تقوم عليها الصورة الشعرية، إذ يحمل اللون قدراً كبيراً من العناصر الجمالية، كما يحمل إضاءات دالة تعطي أبعاداً فنية في العمل الأدبي، و" يعد اللون أحد الوسائل التي استعان بها الشاعر المعاصر لبناء قصيدته بناءً تشكيلياً، إذ زين القصيدة بفسيفساء تحمل علامة رمزية من خلال مزج الألوان مع بعضها البعض " [3] .

وتكمن أهمية الألوان في العمل الفني في إنتاج دلالات جديدة من خلال مزج الألوان، وذلك لأنها " تتألف وتتباين وتثير الانفعالات العميقة في نفوس الناظرين إليها " [4]،

---

[1] - محمود، حيدر، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 219 .

[2] - سورة هود، الآيات: 36 – 43 .

[3] - الزيادات، تيسير محمد، (1431هـ / 2010م)، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، الفنون الدرامية – المسرح والرواية – والفن التشكيلي – والفن السينمائي، ط1، دار البداية، ناشرون وموزعون، ص: 21 .

[4] - كيوان، عيد، (1988م)، الرسم بالألوان المائية، (ط1)، دار ومكتبة الهلال، ص: 119 .

واللون سرّ من الأسرار، ووسيلة للتعبير والفهم، وهو مثل الموسيقى التي تريح الأذن عند سماعها، فهو يريح البصر – العين عند النظر إليه – وهو قصيدة غنّاء، تأخذ من الطبيعة وتعبّر عنها، فهو " قوة موحية جذّابة تؤثر في جهازنا العصبي، وللنفس راحة لا يستهان بها عند النظر إليه "[1].

إنّ التعبير بالكلمات يختلف كثيراً عن التعبير بالصورة، فكيف إذ اعتمدت هذه الصورة على اللون، ولذلك " تصبح اللغة الشعرية ذات منزلة منفردة وذات رؤية جمالية من نوع خاص تراعي المفردات في علاقاتها وامتداداتها الدلالية "[2].

وعلى هذا النحو يكون لجانب الاختيار اللوني، أو التفضيل بين الألوان أهمية كبيرة لدى الشاعر، إذ لا يوظف الألوان بغير قصد، وعلى الرغم من أن " الألوان المرئية في الطيف الشمسي هي ستة ألوان مميزة، إلا أن العين البشرية قادرة على تمييز ما لا يقل عن سبعة ملايين من الألوان "[3]، وعلى هذا فإن اختيار" لون من ملايين الألوان لم يأتِ اعتباطاً، وإنما هو نتيجة قصدية ناتجة عن فكر أو إحساس، وتكون النفس هي التي تلوّن وتختار "[4]، ويكتسب النص الشعري دلالات جديدة حين إضافة اللون إليه، و" والشعر ينبت ويترعرع في أحضان الأشكال والألوان إلى جانب العناصر الحسية الأخرى في النص "[5].

ومن هنا " فليست الألوان أصباغاً ترى وينتهي أثرها لمجرد غض الطرف عنها، بل الألوان تحمل من المعاني والدلالات الجمالية الشيء الكثير والكبير، والذي يدوم أثره ويخلد، إضافة إلى الزينة التي تضيفها الألوان على الأشياء، ويرتبط اللون بمؤثرات مهمة، وهي التي تحدد سلوك الإنسان، وهي البيئة التي تحيط بالإنسان، وتؤثر به

---

[1] - حمدان، نذير، (1422هـ / 2002م)، الضوء واللون في القرآن الكريم، الإعجاز الضوئي – اللوني، (ط1)، دمشق – بيروت: دار ابن كثير، ص: 29 .

[2] - نوفل، يوسف حسن، (1985م)، الصورة الشعرية واستحياء الألوان، دراسة احصائية لشعر البارودي، ونزار قبّاني وصلاح عبد الصبور، القاهرة: دار النهضة العربية، ص: 22 .

[3] - صالح، قاسم حسين، (1982م)، سايكولوجية إدراك اللون والشكل، الجمهورية العراقية 1982م، دار الرشيد للنشر ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات (305)، ص: 55 .

[4] - الزواهرة، ظاهر، اللون ودلالاته في الشعر، مرجع سابق، ص: 51 .

[5] - إسماعيل، عزّ الدين، (1994م)، الشعر العربي المعاصر، تشكيل الصورة في الشعر العربي، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، (ط5)، المكتبة الأكاديمية، ص: 129 .

ويخلد، إضافة إلى الزينة التي تضيفها الألوان على الأشياء، ويرتبط اللون بمؤثرات مهمة، وهي التي تحدد سلوك الإنسان، وهي البيئة التي تحيط بالإنسان، وتؤثر به ويتأثر بها، وما ينبعث من داخله من انفعالات وأصداء، وهو ما يرتبط أشدّ الارتباط بالإحساس "[1].

إنّ للون دلالات متعددة، فكرية وسياسية ودينية، ولم يعد للشاعر بد من توظيفه والاتكاء عليه، فالمفردة اللونية تخلق لغة خاصة في النص الشعري، و " تعد الألوان من أغنى الرموز الشعرية التي توسع مدى الرؤيا في الصورة الشعرية، وتساعد على تشكيل أطرها المختلفة، بما تحمل من طاقات إيجابية وقوى دلالية، وبما تحدثه من إشارات حسية وانفعالات نفسية في المتلقي "[2].

إنّ النماذج التناصية القائمة على اللون (النماذج اللونية) تكاد تكون قليلة قياساً بالنماذج التناصية التي درسناها، وسنعرض لبعض النماذج التي كان اللون فيها من أسسها وركائزها، ومن ذلك قول بدر شاكر السياب في قصيدته " شناشيل ابنة الجلبي "، يقول السياب:

- و أشعلهن ومض البرق أزرق ثم أخضر ثم تنطفئ
وفتحت السماء لغيثها المدرار بابا بعد باب
عاد منه النهر يضحك وهو ممتلئ
تكلله الفقائع، عاد أخضر
عاد أسمر، غص بالأنغام واللهَفِ
وتحت النخل حيث تظل تمطر كل ما سعفه
تراقصت الفقائع وهي تُفجَرُ- أنه الرُّطبُ
تساقط على يد العذراء وهي تهز في لهفة
بجذع النخلة الفرعاء تاج وليدك الأنوار لا الذهب،
سيصلب منه حب الآخرين، سيبرئ الأعمى

[1] - الزواهرة، ظاهر، اللون ودلالاته في الشعر، مرجع سابق، ص: 15 – 16 .

[2] - شنوان، يونس، اللون في شعر ابن زيدون، جامعة اليرموك، منشورات جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا إربد، المقدمة، ص: 5 .

ويبعث من قرار القبر ميتا هده التعب
من السفر الطويل إلى ظلام الموت
يكسو عظمه اللحما
ويوقد قلبه الثلجي فهو بحبه يثب [1] .

يوظف السياب اللون والصوت في هذا المقطع بوضوح، وقد أحالت الأسطر الشعرية إلى ميلاد السيد المسيح، وبيان معجزاته، ليغدو هو الأمل المنتظر بالعودة، وتحقيق الخير وإزالة الظلام .

إننا نجد المفردات اللونية (أزرق، ثم أخضر، عاد أخضر، عاد أسمر) قد منحت النص الشعري دلالات جمالية فنية، ووظيفة دلالية، فالشاعر إذ وظّف اللون الأزرق في مخاض الولادة والبعث، و جعل البرق أزرق، واللون الأزرق هنا يدل على الصفاء والشفافية والامتداد، وعندما ارتبط بالبرق والاشتعال فقد اكتسب دلالة النور والإشراق، ومنح اللون صفة: الاشتعال والحرق ومن ثمّ القوة والغضب والثورة " [2]، وهنا نلحظ تحولاً لونيا أيضاً، الحمرة إلى الزرقة، إذ الاشتعال يشير إلى الحمرة، فاشتعل البرق أزرق، و " ولهذا التحول اللوني من الحمرة إلى الزرقة أثر في إبراز عنصر القوة والبأس " [3] .

ثم أصبحنا أمام تحول لوني آخر، من الأزرق إلى الأخضر، ومع ما يمنحه اللون الأخضر من دلالات كثيرة ومنها " الحياة والأمل والاستبشار والتفاؤل والعطاء، والجمال والبهجة " [4]، فإن التحول من الزرقة إلى الخضرة يعني الأمل والخير والحياة والبعث، فيرمز اللون الأخضر عندئذ إلى " الحياة والأمل والنبل " [5] .

وهكذا أراد السياب أن يجعل ميلاد المسيح حياة وبعثاً ؛ ولذا كانت المفردات اللفظية المواكبة لهذا اللون دالة على الخير والعطاء (فتحت السماء لغيثها المدرار باباً

---

[1] - السياب، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 313- 314 .
[2] - انظر: الزواهرة، ظاهر، اللون ودلالاته في الشعر، مرجع سابق، ص: 62 .
[3] - السابق نفسه ، ص: 63 .
[4] - السابق نفسه ، ص: 23 .
[5] - حمدان، نذير، الضوء واللون في القرآن الكريم، مرجع سابق، ص: 48 .

بعد باب، نهر يضحك، وهو ممتلئ)، وكلها تدل على الخصب والنماء والوفرة، ويستمد اللون الأخضر " معانيه المحبوبة من ارتباطه بأشياء مبهجة في الطبيعة كالنبات، ومرتبطة بالخصب وبالجمال المستمد من جمال الطبيعة " [1] .

وهذا ما يراه السياب في ميلاد المسيح ؛ لذا جعل العودة اللونية للون هي الخضراء (عاد أخضر)، ليبعث الأمل ويبقيه، إذ يستقر في النفس أن الخضرة يتبعها الاصفرار والموت، لكن السياب جعلها عودة خضراء، ومن ثمّ تحول لوني آخر، وهو السمرة، واللون الأسمر هو " مزيج من اللونين الأسود والأبيض، ومن ثمّ فهو يحمل أبعاد اللونين المذكورين، ويأتي في حالة الوسط بين اللونين، ولهذا يكاد يحمل التكامل بينهما " [2] .

وربما أراد الشاعر أن يشير بتوظيفه للون الأسمر إلى المكان، و " السمرة تكاد تكون رمزاً عربياً، إذ ارتبطت بذهن العربيّ أينما كان لتدل على الأصالة والمنعة والقوة " [3]، ومن ثمّ فإنّ " المرأة العربية سمراء، والرجل أسمر، والفارس العربي أسمر إلى غير ذلك من المفهومات التي انطبعت في ذهن العربي سواء كانت تلك المفهومات قديمة أو حديثة " [4] .

وفي ازدحام هذه الألوان التي تشكل البيئة والحالة النفسية المبتهجة بميلاد السيد المسيح يستحضر الشاعر الآية القرآنية في قوله تعالى: { وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا } [5]، ليجعل الخير الذي تساقط على يدي مريم العذراء هو الخير الذي يراه اليوم بميلاد المسيح من جديد، وهي الثورة على الظلم والقهر ، وكما هزت مريم النخلة بلهف وشوق لإطعام عيسى عليه السلام، فإن الشاعر متلهف بقدوم الثورة، وكما كان عيسى يقدم الخير والحب للآخرين، ويجني هو الصلب، (سيصلب من حب الآخرين)، لكنه سيبرئ الأعمى، وهي إشارة إلى معجزات عيسى عليه السلام كما

---

[1] - عمر، احمد مختار، (1997م)، اللغة واللون، (ط2)، القاهرة: عالم الكتب للنشر والتوزيع، ص: 210 .

[2] - الزواهرة، ظاهر، اللون ودلالاته في الشعر، مرجع سابق، ص: 125 .

[3] - السابق نفسه ، ص: 128 .

[4] - الصحناوي، هدى، (2003 م)، فضاءات اللون في الشعر، الشعر السوري نموذجا، (ط1)، سورية – دمشق: دار الحصاد، ص: 199 – 200 .

[5] - سورة مريم، الآية: 25 .

وردت في القرآن، لقوله تعالى: { إِذْ قَالَ اللَّهُ يَا عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ اذْكُرْ نِعْمَتِي عَلَيْكَ وَعَلَى وَالِدَتِكَ إِذْ أَيَّدتُّكَ بِرُوحِ الْقُدُسِ تُكَلِّمُ النَّاسَ فِي الْمَهْدِ وَكَهْلاً وَإِذْ عَلَّمْتُكَ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَالتَّوْرَاةَ وَالإِنجِيلَ وَإِذْ تَخْلُقُ مِنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ بِإِذْنِي فَتَنفُخُ فِيهَا فَتَكُونُ طَيْرًا بِإِذْنِي وَتُبْرِئُ الأَكْمَهَ وَالأَبْرَصَ بِإِذْنِي وَإِذْ تُخْرِجُ الْمَوتَى بِإِذْنِي وَإِذْ كَفَفْتُ بَنِي إِسْرَائِيلَ عَنكَ إِذْ جِئْتَهُمْ بِالْبَيِّنَاتِ فَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُواْ مِنْهُمْ إِنْ هَذَا إِلاَّ سِحْرٌ مُّبِينٌ } [1] ، فستكون الثورة كميلاد عيسى ﷺ، تحقق الخير، وتبعث من القبر ومن الظلام والموت ؛ لتعيد الحياة من جديد (يكسو العظام اللحما) .إنّ الشاعر لم يكتفِ بذكر اللون صراحة، بل لجأ إلى المرادفات اللونية (أشعلهنّ، النخل، الأنوار، القبر)، ليحقق المعنى المراد من تغير الأشياء جميعها بميلاد عيسى ﷺ، بل هو ميلاد الثورة على الظلم .

وفي موضع آخر من قصيدته (مدينة السندباد) يوظف السياب اللون من خلال استدعاء الشخصية الدينية يهوذا [2] ، فيقول السياب:

- أهذه مدينتي؟ جريحة القباب

فيها يهوذا أحمر الثيابْ

يسلّط الكلاب

---

[1] - سورة المائدة، الآية: 110.

[2] - يهوذا الإسخريوطي بالإنكليزية (Judas Iscariot) ، هو واحد من تلاميذ المسيح الإثني عشر ويسمى ايضا بيهوذا سمعان الإسخريوطي (يوحنا 6: 71)، بحسب الأناجيل القانونية فإن يهوذا الإسخريوطي هو التلميذ الذي خان يسوع وسلمه لليهود مقابل ثلاثين قطعة فضة وبعد ذلك ندم على فعلته ورد المال لليهود وذهب وقتل نفسه، وبعد قيامة يسوع من الموت اختار الرسل متياس بديلا عن يهوذا ليكون من جملة الإثني عشر، وكان الإنجيل يصف يهوذا بالمُسلِم من حيث انه سلم يسوع لليهود (ويهوذا الإسخريوطي الّذي صار مُسَلِّماً أيضاً) (لوقا 6: 16)، كان يهوذا يعرف بطبيعة الحال الأماكن التي اعتاد يسوع ان يختلي فيها بتلاميذه ' يوحنا 12: 8 ' فدلّ اليهود على مكانهم في بستان جثسيماني وكان قد اتفق معهم مسبقا بان الذي سيقبله سيكون هو يسوع الناصري 'متى 26: 48) وعندما وصلوا قال له يسوع جملته المشهورة (يا يهوذا، أبقبلةٍ تُسَلِّمُ ابن الإنسانِ؟ (لوقا 22: 48)، (يعرف بالتلميذ الخائن للمسيح. وهو الذي واطأ الكهنة على الدلالة عليه بأجر. وهو الذي القي عليه شبه المسيح فصلب بدلا منه ورفع المسيح إلى السماء " أحد التفسيرات)، انظر: النجار، عبد الوهاب ، قصص الأنبياء، دار الجيل بيروت، ص: 504 . {وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِن شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُواْ فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِّنْهُ مَا لَهُم بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلاَّ اتِّبَاعَ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا} (157) سورة النساء .

على مهود إخوتي الصغار .. والبيوت

تأكل من لحومهم، وفي القرى تموت [1] .

فالشاعر في دهشته وتعجبه مما رأى لم يعد يجد الملامح التي كان قد عهدها في مدينته، وكان للون الأثر الأكبر في تغيير هذه الملامح، فوظّف اللون الأحمر (أحمر الثياب) ومرادفه اللوني (جريح)، ليدل على أن هذه المدينة غطت بالدماء، إذ " ارتبط اللون الأحمر منذ القدم بدلالة غلبت عليه وهي الإيماء إلى لون الدم، وما يعني من الصراع والقتل والموت والثورة والحرب " [2]، وهذا التوظيف للون الأحمر وارتباطه بالدم، يعود لطبيعة الحياة التي يعيشها الإنسان العربي، من صراع دامٍ مع اليهود والأعداء، وما انتجه هذا الصراع من حروب دموية .

ولذا كان يهوذا قد ارتكب المجازر والقتل حين خرج من مدينة السندباد بثياب ملطخة بالدماء، وقد أسلم المسيح للقتل، بل يسير الكلاب لقتل الصغار وترويعهم وأكل لحومهم، وجعل القرى تموت، وهذه الحالة التي يرسمها الشاعر كفنان يخط بريشة لوحة، هي حالة واقعة أمام نظر الشاعر، فالبلاد تحتل، واليهود وغيرهم يستبيحون الدم فيها، ويريقونه كيفما يشاءون .

ويوظف حيدر محمود اللون من خلال استحضاره لسورة قرآنية كريمة، في قوله تعالى: { وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ ۞ وَطُورِ سِينِينَ } [3]، فيقول:

- احلف بالتين، وبالزيتون،

وبالرمان .. وبالورد

أني سأظلُّ على عهدي،

منحازاً أبداً للأخضرْ

من أجل عيونك

---

[1] - السياب، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 253 .

[2] - الزواهرة، ظاهر، اللون ودلالاته في الشعر، مرجع سابق، ص: 43 .

[3] - سورة التين، الأيتان: 1 – 2 .

يا أحلى ..

أربعة حروفٍ من سكر

أربعة حروف

لا أكثر [1] .

يوظف االشاعر اللون الأخضر دالاً على الوفاء وحفظ العهد، ولذا شكّل اللون الأخضر رمزاً خاصاً به، يكشف عنه الأسطر الأخيرة من هذه القصيدة (أربعة حروف لا أكثر)، وهي إشارة للبلاد التي عاش فيها الشاعر حقبة من الزمن (تونس)، وارتباطها بالخضرة والجمال ؛ لذا أكثر من المرادفات اللونية الدالة على الخضرة (التين، الزيتون، الرمان، الورد)، مع ما يرافق اللون الأخضر في الرمان والورد من ألوان أخرى، لتدل على عظيم المنظر والمبهج للنفس، وهنا يريد الشاعر أن يبين عظمة المكان الذي كان فيه وقداسته ؛ لذا استحضر القسم الرباني في القرآن الكريم (والتين والزيتون) ؛ ليؤكد على قسمه هو في الوفاء لبلاد التين والزيتون تونس .

أما في قصيدة حيدر محمود (هذا الرذاذ) فيتخلى حيدر محمود عن اللون، ويستحضر رديفه، وكأنه يشير إلى تخلي الأمة عن دورها، وتخليها عن الجهاد الذي فيه عزتها وتحرير أرضها، يقول:

- قد أيقظ الحجرُ الناريُّ

نارَ يدي

وصاح يا نارُ

لا تُبقي ..

ولا تذري!!

إني، وقد كدتُ أنسى اسمي،

ولونَ دمي ..

---

[1] - حيدر محمود، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 428 .

أصبحتُ أؤمنُ بعد الله،

بالحجر!! [1].

الإحالة واضحة إلى الآيات من سورة المدثر، من قوله تعالى:{ سَأُصْلِيهِ سَقَرَ ۞ وَمَا أَدْرَاكَ مَا سَقَرُ ۞ لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ } [2]، ويجعل الشاعر الحجر الذي يحمله الفلسطيني في مواجهة الدبابة ناراً في موازاة نار جهنم، من حيث لا تبقي ولا تذر، وإذ استلهم الشاعر قصيدته من وحي الانتفاضة 1988م، جعل الحجر قوة عظمى أدهشت العالم، وجاء المرادف اللوني (الناريّ + النار) ليعطي دلالة اللون الأحمر والأصفر والأزرق، وهي ألوان دالة على القوة والغضب والثورة والاشتعال، وهذا المرادف اللوني المستمد من العزيمة والإصرار كان له الأثر الفاعل في الأحداث، فهو الذي أيقظ، وهو الذي صاح، بل جعل الشاعر ينسى اسمه ولون دمه مؤمنا بهذا الحجر الناريّ، فلم يعد اللون الأحمر (الدم) يخيفه ؛ لأن الحجر الذي أشعل النار هو الفاعل والمؤثر.

أما سميح القاسم فيوظف الألوان بدلالات مستمدة من واقعه، ففي قصيدة (كفر قاسم إلى دهر الداهرين) يوظّف سميح القاسم غير لون في القصيدة، ومن ذلك يقول:

- شاهد عابرو السبيل المبكرون إلى أشغالهم

برجاً عظيماً يتبدد فيه البصر

ومرت سبع بقرات عجاف

وسبع عجاف.

ثم كان – ذات فجر غامض – بين اللون والندى

أن هبط من أعلى البرج

فارس أحمر عارٍ كما ولدته أمه

---

[1] - محمود، حيدر، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 76.

[2] - سورة المدثر، الآيات: 26 – 28.

على صهوةِ جوادٍ أبيض عاد كما ولدته أمه

في يد الفارس الأسمر

زهرة حمراء صغيرة

يسح عصيرها الحيّ على أصابعه الرشيقه

وتقدّم الفارس برجوته الحمراء

إلى جوته من الأولاد

يتهدج نشيدها في زي أبيض حتى الأزقة،

كفر قاسم [1] .

إنّ النص الشعري يحيل إلى نصوص دينية مختلفة من القرآن والحديث، ويزدحم بالألوان التي يوظفها الشاعر في الاختيار والقصدية، من خلال استحضار حادثة تاريخية يمتزج فيها الزمان والمكان، وهي مذبحة كفر قاسم، تلك المجزرة التي ارتكبتها العصابات الصهيونية في أبشع صور القتل والانتقام، وتختزل فيما يمكن نقله " احصدوهم " [2] .

إنّ المشهد الأليم جراء القتل والدم والتهجير جعل العابرين إلى أشغالهم يرونه طويلا كبرج لا يُرى آخره، وهو البرج الذي بناه القتلى الذين قتلهم العدوان، ولم تكن السنون توحي بالخير أو الأمل، وحين استدعى الشاعر السنوات التي رآها الملك في قصة يوسف عليه السلام، في قوله تعالى: { وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنْبُلاَتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ يَا أَيُّهَا الْمَلأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِن كُنتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ }[3]، لم تكن سبع سنين عجاف، ومثلها بعدها فيها يعصر الناس، ويسقون ويزرعون، إنما كانت السنوات جميعها عجافاً في إشارة إلى ازدياد الألم والقهر والظلم، والموت الذي أحاط بكفر قاسم من جميع الجهات .

---

[1] - القاسم، سميح، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 195 – 196 .

[2] - الأمر العسكري الإسرائيلي بإطلاق النار على شهداء كفر قاسم، القاسم، سميح، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص: 195 .

[3] - سورة يوسف، الآية: 43 .

ولكنه الصراع بين حالين، هما حال الهزيمة والقتل والمجزرة، وهي حال لا تشيء بالخير، وبين حال متأملة يأتي بها فجر، وإن كان غامضاً، بل وإن كان من الخيال وأمر المعجزات، إذ إن الواقع لا يشيء بوجوده، وهما حالان يمثلهما اللون والندى، واللون هو لون الدم المسيطر على المساحة الكاملة في كفر قاسم، والندى هو الخير، والأمل المنتظر .

والشاعر إذ يتمنى وجود الفارس الخارق المعجز الذي يخلص كفر قاسم من جرحها وألمها، يتكيء على حديث الرسول ﷺ: " عن عمر بن الخطاب قال بينما نحن عند رسول الله ﷺ ذات يوم، إذ طلع علينا رجل شديد بياض الثياب، شديد سواد الشعر، لا يرى عليه أثر السفر، ولا يعرفه منا أحد، حتى جلس إلى النبي ﷺ فاسند ركبتيه إلى ركبتيه، ووضع كفيه على فخذيه، وقال يا محمد: أخبرني عن الإسلام؟ فقال رسول الله ﷺ الإسلام أن تشهد أن لا إله إلا الله وأن محمدا رسول الله ﷺ، وتقيم الصلاة ، وتؤتي الزكاة، وتصوم رمضان، وتحج البيت إن استطعت إليه سبيلا، قال صدقت، قال فعجبنا له يسأله ويصدقه، قال فأخبرني عن الإيمان؟ قال أن تؤمن بالله وملائكته وكتبه ورسله، واليوم الآخر، وتؤمن بالقدر خيره وشره قال صدقت، قال فأخبرني عن الإحسان؟ قال أن تعبد الله كأنك تراه، فإن لم تكن تراه فإنه يراك، قال فأخبرني عن الساعة؟ قال ما المسؤول عنها بأعلم من السائل، قال فأخبرني عن أمارتها؟ قال أن تلد الأمة ربتها، وأن ترى الحفاة العراة العالة رعاء الشاء يتطاولون في البنيان، قال ثم انطلق فلبثت مليا، ثم قال لي: يا عمر أتدري من السائل؟ قلت الله ورسوله أعلم، قال: فإنه جبريل أتاكم يعلمكم دينكم "[1] .

إنّ الفارس المنتظر كما هو جبريل يحمل المعجزة، إذ جاء بشعره الأسود وثيابه البيضاء دون أن يظهر عليه السفر؛ ليعلم الأمة أمور دينها وهداها ونصرها، ويحيل إلى عظمة الحاج الذي يعود كيوم ولدته أمه بلا ذنوب، وهو ما ورد في حديث الرسول ﷺ،

---

[1] - أبو الحسين القشيري النيسابوري، مسلم بن الحجاج ، صحيح مسلم، دار إحياء التراث العربي – بيروت، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، ج 1، ص. 36 . مع الكتاب: تعليق محمد فؤاد عبد الباقي، وانظر:
المؤلف: أبو عيسى الترمذي السلمي، محمد بن عيسى ، الجامع الصحيح سنن الترمذي، دار إحياء التراث العربي – بيروت، تحقيق: احمد محمد شاكر وآخرون، ج 5، ص: 6، الأحاديث مذيلة بأحكام الألباني عليها .

فيما يرويه أبو هريرة رضي الله عنه قال : سمعت النبي ﷺ يقول :" من حج لله فلم يرفث ولم يفسق رجع كيوم ولدته أمه "[1] .

وإن جاء اللون مختلفا عمّا ورد بالحديث النبوي ؛ ليكون لون الفارس أحمر مساوياً للدم الذي أريق في كفر قاسم، وليكون الجواد أبيض يحمل معنى الطهر و " السمة الغالبة لمعنى البياض ارتباطه بالنور والخير، فلون الملائكة أبيض، وكذلك الحور العين جزاء المحسنين العاملين في الجنة ، { كَأَنَّهُنَّ بَيْضٌ مَّكْنُونٌ }[2]، وصفة الأنبياء هي البياض، وكذلك صفة من أنعم الله عليهم بالرحمة والجنة فوجوههم بيضاء، { وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ }[3] "[4] .

وحين يصبح اللون الأبيض صفة للمهرة أو الجواد فإنه يكتسب دلالة " القوة والقدرة على التغيير "[5]، على أن هذا التغيير سيكون بيد فارس عربي ليس غير ؛ ولذا وظّف الشاعر اللون الأسمر كصفة لهذا الفارس، (في يد الفارس الأسمر)، وذكرنا سابقا أن السمرة " تكاد تكون رمزاً عربياً، إذ ارتبطت بذهن العربي أينما كان لتدل على الأصالة والمنعة والقوة، فالمرأة العربية سمراء، والرمل أسمر، والفارس العربي أسمر "[6] .

واضح سيطرة اللون الأحمر على النص الشعري (فارس أحمر، زهرة حمراء، والرجوة الحمراء) وهي سيطرة لونية لها ما يبررها ؛ إذ إنّ مشاهد الدم الأحمر التي تغطي الأمكنة جميعا، ومشاهد القتل التي أصبحت في الجثث أبراجا، هي دلالات لبشاعة المجزرة التي ارتكبت بحق كفر قاسم، حتى أصبح الزهر أحمر من لون الدماء، وأصبح الفارس – المنتظر - أحمر بلون الدماء أيضاً، وعلى اعتبار لا يفل

---

[1] - أبو عبد الله البخاري الجعفي، محمد بن إسماعيل، (1407هـ / 1987م)، الجامع الصحيح المختصر، دار ابن كثير، اليمامة – بيروت، تحقيق: د . مصطفى ديب البغا أستاذ الحديث وعلومه في كلية الشريعة جامعة دمشق، ج 2 ص: 553.

[2] - سورة الصافات، الآية: 49 .

[3] - سورة آل عمران، الآية: 107 .

[4] - الزواهرة، ظاهر، اللون ودلالاته في الشعر، مرجع سابق، ص: 78 .

[5] - السابق نفسه ، ص: 82 .

[6] - الصحناوي، هدى، فضاءات اللون في الشعر، مرجع سابق، ص: 199 – 200 .

الحديد إلا الحديد، غير أن خاتمة القصيدة جاءت بلون آخر وظّفه الشاعر، وهو اللون الأبيض: (يتهدج نشيدها في زي أبيض حتى الأزقة، كفر قاسم) ، وهو لون مختار بعناية، ويتفق مع دلالة اللون الأحمر المسيطر على النص ؛ لنكون أمام ما يمكن أن يكون ثنائية الموت: (الأحمر (الدم) والأبيض (الكفن) ، و " الدلالة الموحية باللون الأبيض إلى الكفن تحمل معنى الهزيمة والانكسار، ووجود الموت وصورة الكفن بلونه الأبيض، صورة مرتبطة إلى حدٍّ كبير بكل الأشياء المكروهة والتي تبعث على التشاؤم "[1] .

لقد جاء اللون الأبيض متمماً لمعنى الحمرة الدالة على الدم، إذ إن الدم يفضي إلى الموت ومن ثمّ الكفن الأبيض ، ونرى أن الشاعر جعل اللون الأبيض هو المسيطر في نهاية القصيدة ليدل على معنيين: أولهما ما يعني الهزيمة والانكسار، وهو ما تمَّ جراء الظلم الصهيوني، وثانيها هو الموت المقترن بالكفن ؛ ليدل على النتيجة الظالمة أيضاً جراء المجازر الصهيونية في كفر قاسم، وحين تخلّى الشاعر عن جميع الألوان وتمسك باللون الأبيض ليجعله المسيطر على خاتمة النص، وينهي به النص، فهذا يعني أن " الشاعر يجعل اللون الأبيض " الكفن " دلالة رمزية لفناء كل الألوان في الحياة والوجود، والخلود للون الأبيض رمز النقاء "[2]، وهي إشارة إلى كثرة قتلى كفر قاسم .

▪ الشخصيات التراثية (الدينية)

إنّ استدعاء الشخصيات التراثية والرموز أمر واضح بارز في شعرنا المعاصر، وهو ما يمنح القصيدة فضاءً شعرياً رحباً، وغنياً بالدلالات والإشارات، و استخدام التراث أعطى القصيدة العربية ثوباً فنياً وبنائياً جديداً، إذ أصبح " عنصراً مهماً في تطوير القصيدة العربية، وأدى دوراً فاعلاً من خلال استلهامه في القصيدة، فأسهم في الحفاظ على انتماء الشعب لتاريخه، لذا فإن من الواجب أن نعود إلى الماضي ونستوعبه لكي نصل به إلى الحاضر "[3] .

---

[1] - الزواهرة، ظاهر، اللون ودلالاته في الشعر، مرجع سابق، ص: 88 .

[2] - السابق نفسه ، ص: 87 .

[3] - الكركي، خالد، (1989)، الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، (ط1)، بيروت: دار الجليل، ص: 89 .

واستلهام الشخصيات والرموز الدينية وغير الدينية إنما يدل على عمق قراءة الشاعر للتراث، وبيان قدرته على توظيف هذه الشخصيات، ومن ثمّ نقل تجربة الشاعر المعاصر، إذ إنّ توظيف الشخصيات التراثية هو " استخدامها تعبيراً لحمل بعدٍ من أبعاد تجربته الشاعر المعاصر، أي أنها تصبح وسيلة تعبير وايحاء في يد الشاعر يعبر من خلالها عن رؤياه المعاصرة " [1].

وتصبح هذه الشخصيات من الوسائل الفنية المهمة التي تساعد الشاعر على نقل تجربته، وتوصيل رسالته إلى المتلقي بسهولة أكثر، خاصة إذا كانت هذه الشخصيات " تمتلك وجوداً واضحاً في ذهن الشاعر وذهن المتلقي، ولا يتطلب تجسيدها وإيصال مضمونها إلى الآخرين عناءً كبيراً " [2].

إنّ معظم الشخصيات التي استلهمها الشعراء هي شخصيات دينية تنتمي إلى الموروث الديني، وهو أمر شكّل علاقة بين الشاعر والمتلقي، إذ إنّ هذه الشخصيات متغلغلة في الوجدان لدى الشاعر والمتلقي على السواء، وهذا ما يعين الشاعر على نقل تجربته ويحقق للنص فاعلية كبيرة .

ومن أهم الشخصيات الدينية التي استخدمها الشعراء في بعض قصائدهم شخصيات الأنبياء - عليهم السلام - ، وتأتي شخصيات الأنبياء: محمد وأيوب والمسيح، ويوسف ونوح، ... من أكثر الشخصيات التي استغلها الشعراء فنياً ؛ وذلك لارتباطها بواقع الأمة من خلال المعاناة والآلام التي جسّدت في شخصياتهم وإسقاطها على الأمة .

---

[1] - زايد، علي عشري، (1997)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر، القاهرة: دار الفكر العربي، ص: 15، و زايد، علي عشري، (1997)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر، (ط1)، طرابلس – ليبيا: الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، ص: 15 .

[2] - حداد، علي، (1986)، اثر التراث في الشعر العراقي الحديث، (ط1)، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ص: 150 .

1- قابيل وهابيل

تشكل هاتان الشخصيتان مصدر الصراع بين الحق والباطل، ومن ثمّ بيان الظلم الذي يلحقه الإنسان بأخيه الإنسان، إذ " تعدّ حادثة قتل " قابيل " لأخيه " هابيل " رمز الخطيئة الأولى التي مارسها الإنسان ضد أخيه الإنسان، ورمز الشّر الذي لم يتوقف حتى الآن " [1]، يقول بدر شاكر السياب في قصيدته (قافلة الضياع):

- أرأيت قافلة الضياع؟ أما رأيت النازحين؟

الحاملين على الكواهل، من مجاعات السنين

آثام كل الخاطئين

النازحين بلا دماء

السائرين إلى الوراءْ

كي يدفنوا "هابيل" وهو على الصليب ركام طين

" قابيل "، أين أخوك؟ أين أخوك؟

جمّعت السماءْ

آمادَها لتصيح . كوّرت النجوم إلى نداءْ

" قابيل أين أخوك؟ "

- " يرقد في خيام اللاجئين .

السلُّ يوهن ساعديه، وجئته أنا بالدواءْ

والجوع لعنه آدم الأولى وإرث الهالكين

ساواه والحيوان ثم رماه أسفل سافلين " [2] .

---

1 - موسى، إبراهيم نمر، آفاق الرؤيا الشعرية " دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر " جامعة بير زيت، ص: 94 .

2 - السياب، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 203 .

إن الصورة المأساوية التي يرسمها السياب في قافلة الضياع تعبر عن قتل أمة لا فرد، " فمن قتل نفسا فكأنما قتل الناس جميعا: { مِنْ أَجْلِ ذَلِكَ كَتَبْنَا عَلَى بَنِي إِسْرَائِيلَ أَنَّهُ مَن قَتَلَ نَفْسًا بِغَيْرِ نَفْسٍ أَوْ فَسَادٍ فِي الأَرْضِ فَكَأَنَّمَا قَتَلَ النَّاسَ جَمِيعًا وَمَنْ أَحْيَاهَا فَكَأَنَّمَا أَحْيَا النَّاسَ جَمِيعًا وَلَقَدْ جَاءتْهُمْ رُسُلُنَا بِالبَيِّنَاتِ ثُمَّ إِنَّ كَثِيرًا مِّنْهُم بَعْدَ ذَلِكَ فِي الأَرْضِ لَمُسْرِفُونَ } [1] .

وقد غصّت قافلة الضياع بالنازحين واللاجئين، ليأتي القاتل قابيل رمزًا لجماعة لا فرد أيضا، فقد عبر الشاعر من خلال خطيئة قتل قابيل لهابيل مأساة الإنسان الفلسطيني الذي قتل بلا ذنب كما هو هابيل، و" يصبح هابيل رمز الضحية الإنسانية حين يسقط بيد أخيه الشرير الذي سنّ قانون القتل " [2]، إذ يجتمع الخائنون " السائرون إلى الوراء " لكي يدفنوا هابيل، وهم قد قتلوه ؛ لذا كان السؤال المحوري لقابيل: أين أخوك؟ وقد تكرر السؤال لبيان مدى الغدر و الخيانة والخطيئة التي لحقت بهابيل، غير أن القتل حمل المعنى المعنوي والمادي معاً، فمن جاع وأذل فقد قتل في خيام اللاجئين، وهي حياة تساوى فيها الإنسان المكرم مع الحيوان ؛ نتيجة للظلم والجوع والمرض والإهانة، وهي ما جعلت الشاعر يستدعي قول الله تعالى: { ثُمَّ رَدَدْنَاهُ أَسْفَلَ سَافِلِينَ } [3]، تبياناً لعظم المصيبة، وعمق الإهانة، والضياع و الخسارة .

ويستدعي سميح القاسم شخصية قابيل وهابيل لبيان مدى الظلم الذي يلحقه الإنسان بأخيه الإنسان، بل مدى الغدر الذي يلحقه الإنسان بأخيه الإنسان، في إشارة إلى اتفاق بروكسل، وما أهدر من حقوق، وجنى خيانة، يقول سميح:

- وأنت جحيم

جحيم الحقد والعدوان والبغضاء

جحيم الأخوة الأعداء

---

1 - سورة المائدة، الآية: 32 .

2 - شبانة، ناصر جابر، (2007م)، التناص القرآني في الشعر العماني الحديث، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، مجلد 21 (4)، ص: 1089 .

3 - سورة التين، الآية: 5 .

وحين تطلّ من قبرك

لتسمع آخر الأنباء

يُطل بوجهه قابيل

وحين يلوح في شرفات عرش العامل القرويّ

وفي شرفات قصر " قيادة الثورة "

وحين يلوح في واشنطن الحرة

براديق الأكاذيب البدائية

يصيح دمك

أنا هابيل

أنا هابيل

ويوقد ناره أمُك!

وتذوي وردة الدم الهلامية [1] .

والشاعر من خلال هذه الأسطر يبين لنا صورتين متباينتين " عرش العامل القروي"، و" قصر قيادة الثورة "، وهما يمثلان هابيل وقابيل، إذ يصبح الضعفاء المدافعين عن حقوقهم وبلادهم "هابيل"، في حين أن المتزعمين القيادات، والجالسين مع الأعداء للتفاوض والخنوع والذل "قابيل"، والدماء تسفك من هؤلاء الضعفاء ؛ ليمارس ضدهم القتل وتشتعل آلامهم وتصيح دماؤهم " أنا هابيل، أنا هابيل "، أي أنا أخوك، في إشارة للكف عن القتل والغدر، وضياع الحقوق وإهدارها للأعداء، إذ يريد الشاعر نبذ الخصومات، والتسامح بين الأخوة ؛ ليكونوا صفّاً واحداً ضد الأعداء، لا يرتكب بعضهم خطيئة قابيل من جديد .

ويستدعي السياب شخصية قابيل وحدها على اعتبار الخلاص من هابيل، لكنه في قصيدة (المخبر) يتقمص دور الثائر على قابيل الكاره له، الرافض له حين يقول:

---

[1] - القاسم، سميح، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 102 – 103 .

- قوتي وقوتُ بنيّ لحمٌ آدمي أو عظام

فليحقدن علي كالحمم المستعرّة، الأنام

كي لا يكونوا إخوةً لي آنذاك، ولا أكون

وريث قابيل اللعين سيسألون:

عن القتيل فلا أقول:

" أأنا الموكّل، ويلكم بأخي؟ فإن المخبرين

بالآخرين موكلون! [1] .

ففي قمة الخيانة و الغدر أن يتقمص دور المعذبين من ذوي القربى، وحين يكون المخبرون موكلين بالقتل لخدمة الأعداء، ويصبح الدم أمرًا مستباحا لدى هؤلاء، وتصبح أمنية الشاعر ألا يكون له إخوة ؛ كي لا يكون وريث قابيل القاتل اللعين، ولكي لا يكون جرح أخوته وقاتلهم كقابيل، إذ يصبح قابيل بموازاة المخبرين في اقتراف الخطيئة بحق الإخوة والأهل .

إن شخصية قابيل لدى السياب تصبح أكثر تغوّلا، وفتكا وعلما في خضم الاحتلال والضياع والظلم، إذ يقول:

- من أي غاب جاء هذا الليل؟ من أي الكهوف .

من أي وجر للذئاب؟

من أي عش في المقابر دف أسفع كالغراب؟

" قابيل " أخفِ دم الجريمة بالأزاهر والشفوف

وبما تشاء من العطور أو ابتسامات النساء

ومن المتاجر والمقاهي وهي تنبض بالضياء [2] .

---

[1] - السياب، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 193 .

[2] - السابق نفسه ، ص: 269 .

فالخطيئة التي ارتكبها قابيل بحق أخيه هابيل في النص القرآني بإغواء الشيطان لم تكن على علم وتخطيط، كما نلمس من خلال نص السياب، إذ أصبح قابيل هو الذي يخفي دم الجريمة، في حين كان الغراب في النص القرآني من تكفل بهذا، ومن ثم فإنّ قابيل السياب لديه القدرة والمكر أكثر من قابيل القرآني، وتراه في نص السياب يرتكب الذنب ويخفيه، ويخدع إذ يخفي بالأزاهر والعطور... كأنه لم يرتكب الذنب والخطيئة، بل إنّه في مرحلة أعمق في الإجرام حين لا يخاف جريمته، أو يخاف أحداً، فكيف يخفي جريمته بالشفوف؟

وتجد أثر قابيل السيابيّ هنا في كل مكان، في المتاجر و المقاهي، وسمة القتل والغدر جعلت أهل المدينة يعبرون مرارا دون جدوى فإن قابيل بانتظارهم:

- موتى تخاف من النشور

قالوا سنهرب، ثم لاذوا بالقبور من القبور! [1].

بل إن السياب لشدة يأسه من مساعدة أخيه العربي له، فهو يلجأ لطلب المساعدة من قابيل قاتله، حين ازدحمت به الأخطار والأمراض والظلم:

- يمرُّ بيَ الورى متراكضين كأنْ على سَفَرٍ،

فهل أستوقفُ الخطواتِ؟ أصرخُ: " أيها الإنسان

أخي، يا أنتَ، يا قابيلُ ... خذْ بيدي على الغمّة؟

أعنّي، خفّفْ الآلام عني، وأطرد الأحزان " [2].

إذ لم يجد الشاعر من يدعوه لنصره ويذهب عنه الحزن والألم فيعود منكسرا إلى قاتله "وأين سواك من أدعوه بين مقابر الحَجَر؟ [3].

---

[1] - السياب، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 269.

[2] - السابق نفسه ، ص: 152.

[3] - السابق نفسه ، ص: 152.

2- نوح عليه السلام

إنّ من الشخصيات التي استثارت توظيف الشعراء لها شخصية نوح عليه السلام، مع ما تمثله هذه الشخصية من رمز للقيادة والإنقاذ، لتلتصق هذه الشخصية بالسفينة التي حملت المؤمنين وأخرجتهم من العقاب والعذاب، غير أنّ بعض الشعراء وظّف شخصية نوح بشكل مغاير لما جاء في النص القرآني، كما نلحظ عند أمل دنقل، فهو يوظّف شخصية نوح غير مرة ؛ ليتمرد على واقعها، ويخالف المعنى القرآني على سبيل التمسك بالأرض (المكان)، ومن ذلك في قصيدته (مقابلة خاصة مع ابن نوح)، إذ نراه يجعل من ابن نوح فارساً صامداً ثابتاً يدافع عن الأرض التي ولد فيها وعاش عليها، ويعلن تمسكه بها على أن يصعد السفينة وينجو مع أبيه، فشكّل الشاعر صورة مغايرة لنوح عمّا في القرآن، إذ جعل من شخصية نوح مثال الهارب بنفسه، وتارك الأرض للخطر، يقول أمل دنقل:

- جاء طوفان نوحْ
ها هم الجبناءُ يفرون نحو السفينةْ
بينما كنتُ ..
كان شبابُ المدينةْ
يلجمون جواد المياه الجموحْ
ينقلون المياه على الكتفين
ويستبقون الزمنْ
يبتنون سدود الحجارةِ
علّهم ينقذون مهادَ الصبا والحضاره
علّهم ينقذونَ .. الوطنْ! [1] .

[1] - دنقل، أمل، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 477 – 467 .

ويعد حوارية قائمة على المقابلة المتباينة بين نصين، نص حاضر ماثل أمامنا، يمثله تمرد ابن نوح ورفضه الصعود إلى السفينة، بل إنّ الذاهبين إليها للنجاة في نظره هم جبناء فارّون، يأكلون خيرات الوطن ولم يقدّموا له شيئاً عند غرقه، في حين أنّ ابن نوح ومَنْ معه ممن رفضوا الصعود إلى السفينة، كانوا يعملون ما بوسعهم لإنقاذ الوطن ولجم جواد المياه، فهم على مستوى الأفعال حاضرون وبقوة وفاعلية، (ينقلون المياه، يبتنون السدود، ينقذون الحضارة والوطن)، وهي أفعال جميعها جاءت على مستوى الجموع ؛ لبيان حاجة الوطن إلى الجميع والتعاون والعمل لإنقاذه، وكذلك تكون الثورة جماعية .

أما الصورة الثانية فهي في نص غائب يمثله النص القرآني، حين نادى نوح المؤمنين للنجاة من الطوفان والغرق، فتبعه المؤمنون، ولم يتبعه ابنه، ولم يصعد للسفينة ؛ ليكون من الكافرين المغرقين .

لقد جعل أمل دنقل من تلك الحادثة برفض ابن نوح الصعود إلى السفينة مرتكزاً لقصيدته بعيداً عن العقيدة، بل يقصد الارتباط بالأرض، إذ جعل الجبل في نصه هو الشعب (ونأوي إلى جبل لا يموت / يسمونه الشعب) [1]، ويكون الفيصل في الأمر قراراً نابعاً من الإيمان بالدفاع عن الوطن، والتمسك بترابه مفضّلاً الموت فيه على النجاة بدونه:) بعد أن قال (لا) للسفينةْ / ... وأحبَّ الوطن) [2] .

أما حيدر محمود فله رؤيته الشعرية في استدعاء شخصية نوح عليه السلام ، ويسقطها على واقع أمته التي تسير نحو الغرق لا نحو النجاة في قوله:

– بدأ البحارة سهرتهم بالوسكي،

فالبرد شديد جدا ..

واختلطت أحذية،

ونهودٌ ..

---

[1] - السابق نفسه ، ص: 468 .

[2] - دنقل، أمل، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 469 .

ودماءٌ ..

وغناء ..

واحتدم الرقص، وغابت تحت الأقدام

الأشياء [1] .

- القوا القبض عليَّ (إذا شئتم)

باسم الرفض ..

فقد أدركنا الطوفان ..

ولا عاصم من أمر الله ..

لا عاصم .. من أمر الله!! [2]

يوظّف الشاعر شخصية نوح من خلال استحضار السفينة، لتكون هي المرتكز في النص الشعري، وإذا كانت السفينة هي (مكان) وسيلة النجاة لقوم نوح، { حَتَّى إِذَا جَاء أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ قُلْنَا احْمِلْ فِيهَا مِن كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلاَّ مَن سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ وَمَنْ آمَنَ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلاَّ قَلِيلٌ } [3] .

فإنها في نص حيدر محمود وسيلة (مكان) للهلاك، إذ يريد الشاعر أن يبين سبب غرق الأمة وضياعها بما اقترفت من سهر ولعب وفسق، وفجور وسكر واتباع للشهوات ؛ لذا استحق أهلها (البحارة) العقاب والطوفان، كما أراد الشاعر أن يبين أن مَنْ يتسلم زمام أمور الأمة لم يكن على قدر المسؤولية والأمانة، وإذا كان نوح قائداً للنجاة وداعياً له، ولم يحمل في السفينة إلا مَنْ آمن، فإن سفينة الأمة قادتها كثر (البحارة)، وقد حملوا مَنْ يلهو ويسهر ويسكر .

كما يتقمّص أمل دنقل شخصية نوح ليبيّن من خلالها نقمته على أمته التي لا تستحق النجاة ؛ لتخليها عن أرضها تسلب وتحتل، بل يريد الشاعر من خلال استحضار

---

[1] - محمود، حيدر، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص:218 .

[2] - السابق نفسه ، ص: 219 .

[3] - سورة هود، الآية: 40 .

نوح أن يوجب وينفذ العقاب بأمته، وإذا كان نوح قد جمع المؤمنين في سفينته لإنقاذهم، فقد كانوا على قدر الإيمان والعمل واستحقوا النجاة، في حين أنّ السفينة التي يريد أمل دنقل أن يكون نوحها، لا يستحق أهلها النجاة ؛ لأنهم لم يكونوا على قدر الإيمان والعمل، إذ يقول:

- أنا تركت طفلتي تجوس في شوارع المدينة

تسألكم أن تبسموا لها، مجرد ابتسام ..

لكن .. رددتم دونها نوافذ البيوت!

لو كنتُ ريحاً .. لأختنقتم حين لا تهب!

لو كنتُ نوحاً فوق لجة الطوفان؟

طردتكم من السفينة! [1] .

فلأن قومه تركوا طفلته وحدها، وأوصدوا نوافذ بيوتهم دونها – إذ الأبواب مغلقة – وتركوها للأعداء تواجه مصيرها وحدها، لم يجد الشاعر سوى التمني أن يقتص من قومه، وأن يهلكهم في وقت هم بحاجة إلى النجاة، فقد أضاعوا فلسطين وتركوها ؛ لذا يتمنى أن يكون نوحاً وقت الطوفان ؛ ليطردهم من السفينة، ويجعلهم يواجهون مصير الغرق .

3- أيوب عليه السلام

أما الشخصية الثانية التي استحوذت على اهتمام الشعراء فهي شخصية النبي أيوب عليه السلام، إذ جسّد أيوب رمز الصبر على المصائب بكل أنواعها، وكان ضياع فلسطين واحتلالها بيد اليهود من أكبر المصائب التي استوجبت تقمّص هذه الشخصية؛ لعظم الابتلاء الذي وقع على فلسطين، وليوازي الابتلاء الرّباني لأيوب عليه السلام، من مرضه وفقد أهله وماله، وتخلي الأصدقاء عنه، وتغيّر حاله من نعمة وصحة وألفة، إلى نقمة

---

[1] - دنقل، أمل، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 45 .

ومرض وعزلة، لكنه ظلّ على إيمانه بالله عزوجل " مؤمناً بقضاء الله لا يلجأ إلا إليه سبحانه، إلى أن رحمَه ربُّه، فأزال عنه المرض، ورد إليه أهله وثروته " [1] .

فسميح القاسم يتخذ من شخصية أيوب عليه السلام ملاذاً للصبر على ما حلّ بالأمة، بعد أن فقدت فلسطين، وتغيّر حالها من أحسن إلى أسوأ، إذ يقول:

- هذه المدينة مَنْ أحال زهورها
وحلاً .. وراح بوحلها يتوضأ؟
مطر على ريحٍ .. ووجه حبيبتي
ماضٍ يفيقُ، وحاضر يتنبأ
وأنا أُدفئها بضمة ساعدي
خجلانُ .. اسوأ من عذابي، أسوأ
يا صبر أيوب استعرتك حقبة
فمتى يعود دمي .. ولحمي يبرأ؟ [2] .

إنّ سميح القاسم من خلال استحضاره لشخصية أيوب عليه السلام إنما يريد أن يبين صورتين متباينتين لأيوب عليه السلام (فلسطين)، صورة في الماضي فيها الزهور والإشراق والحرية، وصورة في الحاضر فيها الوحل والاحتلال ؛ ليقف الشاعر خجلان لعجزه عن فعل أي شيء سوى أن وجد في صبر أيوب ملاذاً وخلاصا من حال يسودها أشدّ أصناف العذاب والعقاب (مطر + ريح)، تاركاً أمر حال الأمة في سؤال محير: متى يعود الإنسان الفلسطيني حرّاً على أرضه وقد حقن دمه، وشفي مرضه، كما عاد أيوب عليه السلام وقد كشف الله الضرّ عنه وشافاه؟

---

[1] - انظر قصة أيوب: ابن كثير، (1995)، قصص الأنبياء، (ط4)، تحقيق: محمد أحمد عبد العزيز، عمان: مكتبة دار الثقافة، ص: 233 – 239 .

[2] - القاسم، سميح، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 516 .

ومثل الاستدعاء القائم على توضيح صورتين متباينتين لأيوب الفلسطيني نجده عند حيدر محمود في قصيدة (أيوب الفلسطيني)، وقد بنى القصيدة على مفارقة قائمة بين الصورتين، يقول حيدر محمود:

- هل تعرفون الفتى أيوب؟ كان له ... فينا إذ مرّ عرس للحساسين
وكان أجمل من فينا وما حملت ... أمي بأعبق من في الرياحين
وكان أيوب (.. ياما كان) أغنية ... على شفاه الحيارى والمساكين
- لكن أيوب مطلوب لإخوته ... من بعد أن دوخوا نقع الميادين
شدّوا أعنة دباباتهم ومشوا ... على مواجعه مشي الشياطين
وضيّعوه ولو يدرون أي فتى ... قد ضيّعوا لافتدوه بالملايين
إن أفلت الصدرُ من سهم العدى، فله ... في الظهر من أهله مليون سكين
كأنه لم يكن يوماً أخا أحد ... منهم، ولا جاء من ذات الشرايين[1].

إنّ الصورتين الماثلتين في الأبيات الشعرية تقابلان بين واقعين أو حالين: الأول حين كان أيوب بخير وأمان وعزة (طأطأت هامها كل الميادين)، والثاني حين سلب الخير والأمان والعزة منه، فأصبح مخذولاً وحيداً، وهي صورة يبين فيها الشاعر عظم المأساة التي يعانيها الإنسان الفلسطيني " أيوب "، وهو ما عنون به نصه (أيوب الفلسطيني).

وإذا كان أيوب قد تخلى عنه الأهل والأصدقاء، وتركوه لمرضه، فإن أيوب الفلسطيني وجد المأساة من أهله وأصدقائه، وهو مطلوب لإخوته كما يشير خالد الكركي[2]؛ لذا فأيوب خذل من قبل إخوته الذين أضاعوه، ونسوا أنه من دمهم، وهنا يستعير الشاعر بعض ملامح سيدنا يوسف عليه السلام حين تآمر عليه إخوته، { لَقَدْ كَانَ فِي يُوسُفَ وَإِخْوَتِهِ آيَاتٌ لِّلسَّائِلِينَ ❖ إِذْ قَالُواْ لَيُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إِلَى أَبِينَا مِنَّا

---

[1] - محمود، حيدر، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 73 – 79 .

[2] - انظر: الكركي، خالد، (1989)، الرموز في الشعر الحديث، دراسة في قصائد مختارة من الشعر الحر، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية، م16، ملحق ع (3)، الجامعة الأردنية، ص: 34 .

وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّ أَبَانَا لَفِي ضَلاَلٍ مُّبِينٍ * اقْتُلُواْ يُوسُفَ أَوِ اطْرَحُوهُ أَرْضًا يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ وَتَكُونُواْ مِن بَعْدِهِ قَوْمًا صَالِحِينَ } [1] .

ويبين الشاعر موقف أيوب الفلسطيني الذي يقابل الأعداء بصدره دون هزيمة، في حين أن السهام تصيبه في الظهر من أهله، وهي إشارة إلى غدر إخوته به، وانتقال الشاعر من ملامح أيوب إلى بعض ملامح يوسف، إنما يريد أن يبين محنة الإنسان الفلسطيني ومصيبته الآتية من الغدر والخذلان لا من المرض، " فإذا كانت مصيبة أيوب في الأهل مردها إلى المرض الذي ابتلاه الله تعالى به، فإن مصيبة الإنسان الفلسطيني الصابر تكمن في بني قومه الذين خذلوه وأسلموه وكانوا سبب محنته وعذابه " [2] .

لقد أكثر الشعراء من توظيف شخصية أيوب عليه السلام وإسقاطها على حال الأمة اليوم، خاصة فلسطين التي خذلت وتركت للضياع، وقد عرضنا لمعظم هذه النماذج في القصائد التي يمكن تسميتها بالأيوبيات في حديثنا عن العنوان والتناص من هذا الفصل .

4- موسى عليه السلام

لقد وظف الشعراء شخصية موسى عليه السلام من خلال استحضار معجزاته الخارقة، التي استطاع من خلالها قهر فرعون والانتصار عليه، وبما أن الأمة تعيش هزيمة وذلاً فهي تحتاج إلى زمن معجزات جديد، يعيد لها عزتها ونصرها، ولعدم وجود زمن المعجزات هذا، فإن توظيف شخصية موسى تكاد تكون واحدة عند كثير من الشعراء، يقول نزار قباني:

– لأن موسى قُطعتْ يداهْ

ولم يعد يُتقن فن السحرْ

لأن موسى كُسِرتْ عصاهْ

---

1 - سورة يوسف، الآيات: 7 – 9 .

2 - إبراهيم الكوفحي، توظيف الموروث الديني في شعر حيدر محمود ، مرجع سابق، ص: 219 .

ولم يعد بوسعهِ

شقّ مياه البحرْ

لأنكم لستم كأمريكا

ولسنا كالهنود الحُمرْ

فسوف تهلكون عن آخركمْ

فوق صحارى مصرْ .. [1]

فنزار قباني حين جرد موسى من معجزاته، وجعله موضع الضعف، فهو يستغل ذلك ليأتي بمعنى أكثر صمودا وتحديا لليهود، إذ إنّ المعجزات التي ستعيد للأمة نصرها وعزتها غير حاضرة عند اليهود، فإن المعجزات ذاتها لن تكون بين أيدي اليهود، وستكون النتيجة هي هلاكهم فوق صحارى مصر، لأنه المعادلة واضحة – لستم كأمريكا – فأنتم الضعفاء، وأمريكا هي القوية التي تستطيع فعل أي شيئ بهيمنتها وسيطرتها، ونحن لسنا الهنود الحمر في إشارة للقوة .

أما حيدر محمود فيخاطب موسى مُجرِدًا إياه من معجزاته، مبينا قوة العدو، واليأس من الأمة بتحقيق نصر قادم إذ يقول:

–هاجت كلّ الحيتانِ ، ونادت:

يا موسى..

لا تضرب بعصاك البحر..

فلن ينشقَّ ..

ولن ينقضَّ الطوفانْ ..

لا تُلقِ عصاكَ ..

---

[1] - قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 170 .

لئلا تلقفها الحيّاتْ! [1] .

فالشاعر يعيش لحظة يأس كبيرة لضياع فلسطين، إذ يستوحي هذه القصيدة في أعقاب الهزيمة والنكبة عام 1968م [2]، ولذا نجد اليأس قد تغلغل في مفرداته ومضامينه، إذ لا يوجد أمل على المدى القادم لعودة النصر وتحقيقه (لا تضربْ، فلن ينشقَّ، ولن ينقضَّ، لا تلق) بل إن الشاعر يسخر من عمل الأمة الآتي بعد الهزيمة، والذي يقتصر على تكفيف الدموع ورعاية أيتام الشهداء:

-سيقام (الليلة) حفل ساهرْ

وسيعطى " الريعُ "...

لأبناء الشهداءْ .. [3]

وسميح القاسم حين استدعى شخصية موسى، اتخذ جانبًا آخر منها، وهو استجابة الله لموسى حين ناجاه، لكن الأمة لم يكن لها من يستجيب لندائها، يقول سميح:

-حين شكا موسى للطور أجاب الله من الجبِّ

المشتعل

وأنت..

خاطبتَ جدار التيه السينائي

فلم يسمع صوتك حتّى الفقراء

ولم يشهر سيفك إلا الضعفاء [4] .

وهو يوجه الخطاب لشارلي بيطون قائد إسرائيلي في معركة سيناء، إذ لن يجد من يحاربه أو يقف دفاعا عن سيناء، فالطور يشكو وسيناء تحتل:

---

[1] - محمود، حيدر، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 299 .

[2] - النكبة عام 1967م، والقصيدة عام 1968 .

[3] - محمود، حيدر، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 301 .

[4] - القاسم، سميح، (1993)، الأعمال الشعرية، القصائد ج3، القاهرة: دار سعد الصباح، ص: 67 .

- يا شارلي بيطون

تنتظر الرّد العاجل من رب القوّات؟

لن تسمع إلا صوت القوات المنقولة جوًا أو برًا أو بحرًا

لن تسمع غير وصايا الأموات إلى الأموات

لن تسمع يا شارلي بيطون

غير طبول الحرب المقروعة في نقع الغزوات

من تل أبيب إلى دهليز البنتاغون [1] .

يكاد الشاعر يغيّب شخصية موسى عليه السلام من النص، ويجرده من معجزاته وتغلبه على فرعون، ليترك المساحة لشارلي بيطون يفعل ما يريد أمام الصمت والانهزام العربي.

5- مريم عليها السلام

استدعى الشعراء بعض الشخصيات التاريخية ذات الطابع الديني، ومن هذه الشخصيات شخصية مريم - عليها السلام – ليعبروا عن تجاربهم مستغلين ملامح هذه الشخصية، وخاصة حادثة هزّ النخلة، ومن ذلك قصيدة لسميح القاسم عنون بها نصه الشعري (نخلة الساحة) ؛ ليسقط حادثة هزّ النخلة بيد مريم - عليها السلام – على واقع الأمة، فمريم هزّت النخلة لتحقيق الأهداف المنشودة بتوفير الطعام لعيسى بإذن الله، وهذا العمل ما تحتاجه الأمة اليوم – هزّ نخلتها – كي تقوم من سباتها، يقول سميح القاسم:

- أنا لا أعطي - إذا ما هزّ جذعي ساعدان!

ثم يقول:

- علمتني نخلة الساحة

يا أمي الحبيبة ..

---

[1] - السابق نفسه ، ص: 68 .

أنّ أهزّ الآن أعماق العروبه

أن أهزّ الجذع،

إن شئت ثماراً [1] .

والقصيدة بمضمونها العام تصوّر إيمان الشاعر بالدور الكبير للعمل والتحرك لإحداث التغيير، وهذا أكبر ضرورة للأخذ بالأسباب، وعدم التواكل ليتحقق النصر، فالكلام لا ينفع، إنما العمل (هزّ النخلة) هو المبتغى لجني الثمر ؛ ولذلك جاء الأمر الرباني لمريم – عليها السلام – أن تهزّ النخلة إذا ما أرادت الرطب، { وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا } [2] .

وهو الفعل الذي كرره الشاعر في نصه أكثر من مرة: (هزّ جذعي ساعدانِ ، أنّ أهزّ الآن، أن أهزّ الجذع) ؛ ليؤكد الفاعلية للعمل لا الجلوس والخنوع، ولذا أرتبط الفعل (أهزّ) بنتيجة إيجابية وهي الثمر .

ويستدعي حيدر محمد شخصية مريم – عليها السلام – للتعبير عن تجربته الخاصة والجماعية، في أنه لن يصمت، بل سيقول مبيناً أهمية الكلمة إلى جانب العمل، إذ يقول في قصيدته (الكلمة):

- ولدت كلمة ..

والكلمة ربّ يحملُ سيف الحقّ

.. هُزّي يا مريمُ جذع النخلةِ ،

يسقطْ ثوبُ " العنقاءْ " ،

يتعرّى الجسدُ التّينيّ المطبقْ

فوق الأشياءْ ..

هُزّي جذع النخلةِ ،

---

[1] - القاسم، سميح، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق ، ص: 442 – 443 .

[2] - سورة مريم، الآية: 25 .

تسقطُ جدران الظلمةْ

تبارك مجدُ الرّب الكلمةْ ( )

هُزّي جذع النخلةْ

هُزّي أيضاً ..

ولتسقط (ما جدواها) أوراق التوت [1] .

فحيدر محمود مؤمن بدور الكلمة، وقدرتها على إحداث التغيير إلى جانب العمل، بعيداً عن الصمت، ولا بد من العمل فالكلام لا يكفي لتحقيق النصر وجني الثمر ؛ لذا نراه يكرر الفعل المحوري (هزّي) غير مرة، وهو فعل يترتب عليه الكثير من النتائج الإيجابية المطلوبة، (يسقط ثوب العنقاء، يتعرّى الجسد التينيّ، تسقط جدران الظلمة، تسقط أوراق التوت) ؛ فالفعل المحوري (هزّي) هو الأساس لإحداث التغيير، وكشف الزيف، ونفي الخرافات، إذ لا يمكن للصمت والجلوس أن يحققا النصر .

ويبين حيدر محمود مدى الظلم الذي تعرّضت له مريم – عليها السلام - باتهامها بالزنى، ويسقط ذلك أيضاً على فلسطين التي تعاقب دونما ذنب، إذ يجعل الشاعر فلسطين بموازاة مريم، إذ يقول:

- لماذا كسرت جرار الماء ..

" وبُلتِ عليهِ!؟

وسلّمتُ بقايا البصمات العربية ،

للغرباء ...

لماذا!؟

أدمنتِ العُهْرَ ...

(وما كان أبوك امرأ سوْءٍ

[1] - محمود، حيدر، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 283 – 285 .

ما كانت أمُّك يا شطآن الموتِ، بغيّاً؟!! [1] .

فالشاعر بمأساته التي يعيشها ناقم على معاملة العرب للإنسان الفلسطيني، في ترحاله عبر شواطئ الموت، وهو يُحارب لجنسيته وجواز سفره، في حين أن الغرب يتنقل في بلاد النفط كما يشاء، فما الذنب الذي أرتكبه الفلسطيني؟ غير أنّ أرضه احتلت، وعاش مشرداً، وليس هذه ذنباً يستحق من خلاله هذا العقاب بالتضييق عليه، ومن هنا يستدعي شخصية مريم - عليها السلام - رابطاً بينها وبين الإنسان الفلسطيني، فالله اختارهما في هذا المحن؛ ومريم لم تكن ذات ذنب أو سوء، وهو ما جعله يتعجب مما أحدثته بلدان النفط، فما كان أبوها امرأ سوء، وما كانت أمها بغياً ؛ كي تُحاصِر كالأعداء الإنسانَ الفلسطيني وتقهره ؛ ولذا يقول ناقماً على هذه البلدان:

- ويا آبار النفط احترقي

وليرجع .. هذا " الوطن المُتخمُ "

للتمر .. [2]

6- المسيح عليه السلام

استغل الشعراء شخصية المسيح عليه السلام، ووظفوها في سياقات مختلفة، على أن أهم جانبين وظفا في شخصية المسيح هما: المنقذ والمخلص اعتمادا على النصوص الدينية الإسلامية والمسيحية، بأن السيد المسيح سيعود في آخر الزمان، ويقيم العدل ويحرر الأرض من الظلم، وأمام واقع مليئ بالهزائم لم يجد الشعراء خلاصاً وانتقاماً وأملاً إلا باستدعاء شخصية المسيح ؛ لتكون هي المخلص والمنقذ للأمة مما هي فيه .

أما الجانب الآخر من توظيف شخصية المسيح فقد تجسد في الدلالة على وحدة المصير، والتسامح والمحبة بين المسلمين والمسيحيين، إذ ربط الشعراء بين محمد ﷺ والمسيح عليه السلام في كثير من القصائد، وذلك لبيان حسن التعايش بين المسلمين والمسيحيين، والقائم على المحبة والاحترام، بل وعلى مجابهة عدو واحد .

---

1 - السابق نفسه ، ص: 210 .

2 - محمود، حيدر، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 211.

يستدعي بدر شاكر السياب شخصية المسيح كثيراً ؛ لتكون هي الأمل بالبعث والخروج من الظلام الذي تعيشه الأمة، ومن ذلك قوله:

- أعلنتِ بعثي يا سماءُ

هذا خلودي في الحياة تكنُّ معناه الدماءُ

" بابا.. " كأن يد المسيح

فيها، كأن جماجم الموتى تُبرعمُ في الضريحِ

تموز عاد بكل سنبلة تُعابثُ كل ربيعِ

- الموت يركض في شوارعها ويهتف: يا نيامُ

وأنا المسيحُ أنا السلامُ

والنار تصرخُ يا ورود تفتّحي، وُلِدَ الربيعُ [1] .

إنّ الموت في سبيل الحرية والخروج من الظلم، والقيام بالثورة يشكل بعثاً وخلوداً لدى الشاعر، وهو يربط تلك التضحيات والإقدام لمحاربة الظلم بقصة المسيح عليه السلام، حين رفعه الله إليه ليعيده إلى الأرض كي يطهرها من الظلم ؛ ولذا جعل الشاعر في بعث السيد المسيح وميلاده حياة جديدة مليئة بالخير، إذ تبرعم الجماجم وتحيا من جديد، بل إن آلهة الخصب تعود، ويعود الربيع، وينتهي الموت ؛ لأن المسيح المخلّص قد ولد، وهو الذي سينشر السلام في الأرض ؛ لذا كان ميلاده ربيعاً وبعثاً .

ويستدعي خليل حاوي شخصية السيد المسيح لبعث الأمل بالعودة على الحياة من جديد ؛ للخلاص من واقع مليئ بالمحن والمصائب، ويصرخ بصوتٍ عالٍ أن يعود المسيح إلى الأرض فإن أحبابه ينتظرونه:

- آهِ ربيّ! صوتهم يصرخ في قبري:

تعالْ!!

كيف لا أنفضُ عن صدري الجلاميدَ الجلاميدَ الثقالْ

---

[1] - السياب، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 185 – 186 .

كيف لا أصرع أوجاعي وموتي

كيف لا أضرعُ في ذلّ وصمتٍ:

" ردّني، ربي، إلى أرضي "

" أعدني للحياة "

وليكن ما كان، ما عانيتُ منها

محنة الصلب وأعياد الطغاة [1] .

يشكل ميلاد المسيح بعثاً، غير أن ما لاقاه المسيح من محنة وعذاب في الأرض، من ثمّ خيانة ممن أسلموه للطغاة، جعل الأرض تمتلئ بالظلام الذي عمّها ؛ لذا تركزت عودة المسيح إلى الأرض هي الأمل والبعث الجديد، ليخلص الأرض من الطغاة، ويقيم العدل فيها، ومن هنا كان محور الميلاد والبعث من جهة، وعودة السيد المسيح إلى الأرض من جهة ثانية حقلين خصبين لدى الشعراء في توظيف شخصية المسيح، كما كان ذلك حافزاً في قصائدهم – كما نلحظ عند خليل حاوي – للتمرد على الواقع السوداوي ؛ ولهذا حمل حاوي الإصرار والتحدي ليصرع أوجاعه ودموعه، ويتغلب على صمته، متناسياً كل المحن التي تعرّض لها، وهي محن على الصعيدين الفردي والجماعي، من هموم الإنسان العربي الذي امتزج لديه همّه الفردي بهموم وطنه وأمته، وقد تعرّضت الذات للخطر والطمس، كما تعرّضت البلاد للحرب والدمار والاحتلال، فلم يكن عندئذٍ من سبيل سوى تقمّص شخصية السيد المسيح للعودة إلى الأرض التي تعاني لتحريرها، تاركاً المعاناة التي عاشها في سبيل الحرية، كما سيعود المسيح إلى الأرض رغم محنة الصلب التي غدر وتعرّض لها .

إنّ هذا التوظيف لشخصية المسيح وفق منظور مسيحي أو إسلامي كثير، وقد درسناه في حديثنا عن تناص اللفظ والمعنى مع الإنجيل في الفصل الثاني من هذا البحث.

---

[1] - خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، مرجع سابق، ص: 132 – 133 .

أما الجانب الثاني من توظيف شخصية المسيح، والقائم على تبيان التسامح والمحبة بين المسلمين والمسيحيين، وأن عدوهم واحد، فكان باستدعاء شخصية المسيح عليه السلام إلى جانب شخصية الرسول محمد ﷺ، للدلالة على المحبة بين المسلمين والمسيحيين، وعلى عظم الخطر الذي يهدد مقدساتهم على السواء من عدو واحد، وهذا ما يعبر عنه نزار قباني في قصيدته (القدس)، إذ تكون القدس بقداستها ومنزلتها لدى المسلمين والمسيحيين على السواء، بل وفي كافة الأديان ؛ فهي مهبط الأنبياء وقبلة المسلمين الأولى، ومعراج الرسول ﷺ، وفيها كنيسة القيامة، ومن ثمّ تعرّضها للخطر بالاحتلال اليهودي لها .

وظّف نزار قباني شخصيتي الرسول محمد ﷺ، والمسيح عيسى عليه السلام للدلالة على عمق العلاقات التي تجمع المسلمين والمسيحيين، ومن ثم وحدة مصيرهم أمام عدو لا يفرّق بين مسلم أو مسيحي، أو بين مسجد أو كنيسة، يقول نزار:

- بكيتُ .. حتّى انتهتِ الدموعْ

صلّيتُ .. حتّى ذابتِ الشموعْ

ركعتُ .. حتّى ملّني الركوعْ

سألتُ عن محمدٍ

فيكِ وعن يسوعْ

يا قدسُ . يا مدينة تفوح أنبياءْ

ثم يقول:

- حزينة عيناكِ يا مدينة البتولْ

يا واحة ظليلةً مرّ بها الرسولْ

حزينة حجارة الشوارعْ

حزينة مآذن الجوامعْ

يا قدسُ .. يا مدينة تلتف بالسوادْ

مَنْ يقرع الأجراسَ في كنيسة القيامة [1] ؟

واضح تركيز الشاعر على وحدة الهم والمصير الجامع للمسلمين والمسيحيين، وهو القدس، ومن ثمّ عدوهم الواحد وهو اليهود، ونلحظ كيف يجمع الشاعر بين المسلمين والمسيحيين من خلال القدس التي تضمهم وتهمهم، ولقد عاشوا فيها بمحبة وسلام وأخوّة ؛ لذا كان فقدها واحتلالها ألماً لكليهما، فالصلاة تجمعهما (الركوع للمسلمين، والصلاة الطويلة حتى ذوبان الشموع للمسيحيين، والسؤال عن محمد ﷺ، ومن ثم عن يسوع (المسيح) عليه السلام، فالقدس مدينة الأنبياء، وهي مدينة المسلمين، مرّ بها الرسول ﷺ، وهي مدينة المسيحيين، مدينة البتول، ومن هنا كان الخطر واحد (السواد / الاحتلال) ، وهو ما جعل الحزن يعلو إلى مآذن الجوامع، وكذلك ما أوقف قرع الأجراس في كنيسة القيامة .

إنّ هذا الربط بين المسلمين والمسيحيين قائم فعلا على أرض الواقع، رغم ما تسعى له الدولة العبرية بتجذير الانشقاق بين المسلمين والمسيحيين لتحقيق أهدافها بأيسر وأقصر الطرق، إلا أن المسلمين والمسيحيين يعيشون في كل البلاد بمحبة وتسامح وأخوة، جعل من ذلك سداً منيعاً أمام الأعداء، وبما أن العدو واحد كان الشاعر يبحث عن منقذ واحد يخلص المسلمين والمسيحيين من ظلم الاحتلال، وما يواجهونه على السواء من خطر واحد أيضاً، وهذا ما دعاه إلى القول:

- مَنْ ينقذُ الإنجيلْ؟

مَنْ يُنقذُ القرآن؟

مَنْ يُنقذُ المسيح ممن قتلوا المسيحْ؟

مَنْ يُنقذُ الإنسانْ؟ [2] .

---

[1] - قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 161 – 162 .

[2] - السابق نفسه ، ص: 163 .

7- يوسف عليه السلام

شكّلت قصة يوسف عليه السلام بأحداثها المأساوية مادة غنية لدى الشعراء، فوظّفوها كثيراً في نصوصهم الشعرية للتعبير عن همومهم وهموم أمتهم، بل لقد كادت أن تصبح شخصية يوسف عليه السلام رمزاً خالصاً يتصل بواقعهم، ويعبر عن معاناتهم، ومعاناة أمتهم، وتكاد ترتبط شخصية يوسف عليه السلام بالإنسان الفلسطيني الذي تعرّض للمعاناة والعذاب والاحتلال، وتخلي إخوته عنه، بل مارسوا ضده الخيانة والغدر والقمع، ومن ذلك قول حيدر محمود:

- حيث سقطنا في قاع البئر

صرخنا، ولكن لم يسمعنا أحد،

كان البئر عميقاً جداً،

ورجالٌ وكالات الأنباء

قليلاً ما كانوا يأتون إلى الصحراء

- وأخ سوّيت عينيّ له

فرساً للمجد، سوّيت ضلوعي راية

سوّيت أهدابي عباءة [1] .

يعنون الشاعر قصيدته (من قاع البئر)، وهو عنوان يحيل إلى قصة يوسف عليه السلام، من خلال التعالق مع قوله تعالى: { قَالَ قَآئِلٌ مَّنْهُمْ لاَ تَقْتُلُواْ يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِن كُنتُمْ فَاعِلِينَ } [2] ، وقوله تعالى: { فَلَمَّا ذَهَبُواْ بِهِ وَأَجْمَعُواْ أَن يَجْعَلُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ وَأَوْحَيْنَآ إِلَيْهِ لَتُنَبِّئَنَّهُم بِأَمْرِهِمْ هَذَا وَهُمْ لاَ يَشْعُرُونَ} [3] .

---

[1] - محمود، حيدر، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة عمان، مرجع سابق، ص: 331 – 334 .

[2] - سورة يوسف، الآية: 10 .

[3] - سورة يوسف، الآية: 15 .

والشاعر يتحدث من خلال استحضار شخصية يوسف عليه السلام عن مأساة الإنسان العربي الفلسطيني، الذي يعيش الغربة والتشرد والقهر، في وقت خذله العرب وقعدوا عن حمايته ونصرته ؛ ولذا استحضر الشاعر غيابة الجب من خلال عنوان قصيدته، ليبين عظم المصيبة الواقعة على يوسف الفلسطيني، ويؤكد ذلك المطلع الذي بدأ به النص (حيث سقطنا في قاع البئر)، فهو المصير الذي لاقاه يوسف حين ألقي في الجب نتيجة لمؤامرة إخوته عليه، وكيدهم له، وهي النتيجة التي يرى الشاعر أن الإنسان الفلسطيني نالها بتخلي العرب (إخوته) عنه .

أما سميح القاسم فيستدعي شخصية يوسف عليه السلام في قصيدته (في ذكرى المعتصم)، ويذكر الاسم المباشر (يوسف) ويذكر معها شخصيات القصة القرآنية (إخوته، يعقوب) ؛ ليرسم ملامح القصة كاملة، ويسقطها على واقعه الحالي، ويبين معاناة الإنسان الفلسطيني الموازي ليوسف عليه السلام، فيقول:

- وكيف إمامنا يعقوب؟

ترى مازال – يا ناري – على عكازة الجدِ

يد ... من طول صمت الثكل ...

لا صفعة على الخدِ

وأخرى ... في قميص الدم

غائصة بلا حد!؟ [1] .

إنّ سميح القاسم في استدعائه لشخصية يوسف عليه السلام يجعل منها رمزًا للإنسان الفلسطيني الذي واجه الغدر والخيانة من إخوته، ويتمنى أن يعود يوسف الفلسطيني من جبّه الذي ألقي فيه، و يسأل سميح القاسم عن حال يعقوب الشخصية المحورية الهامة في النص الشعري والقرآني على السواء ؛ فـ " يعقوب رمز للهداية والحب، وإخوة يوسف رمز للردة والخيانة، ويوسف رمز للطهارة والأمانة والبراءة " [2]، وعلى ذلك فإن يعقوب

---

[1] - القاسم، سميح، القصائد، مج1، مرجع سابق، ص: 216 .

[2] - نوفل، يوسف، (1995)، أصوات النص الشعري، (ط1)، مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر، ص: 74 .

سيكون هو المنقذ والمحرر ليوسف، وهو الذي سيأخذ حقه من إخوته، ويقتص منهم، ولا يريد الشاعر لهذه الشخصية أن تبقى عاجزة، ولهذا جاء الاستفهام: كيف حال إمامنا يعقوب؟ لأن يعقوب هو الوعد في خلاص يوسف، { يَا بَنِيَّ اذْهَبُواْ فَتَحَسَّسُواْ مِن يُوسُفَ وَأَخِيهِ وَلاَ تَيْأَسُواْ مِن رَّوْحِ اللّهِ إِنَّهُ لاَ يَيْأَسُ مِن رَّوْحِ اللّهِ إِلاَّ الْقَوْمُ الْكَافِرُونَ } [1]، وهو الذي اختاره الله ليشهد القصة و بأحداثها المأساوية، ويكذب قميص الدم الذي جاء به إخوة يوسف كدليل على موته ، { وَجَآؤُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ } [2] .

يحاول سميح القاسم التمرد على واقعه، ويجعل من ألمه صموداً وثباتاً وإيماناً بعودة يوسف (الإنسان الفلسطيني)، إلى أرضه، مستشرفاً المستقبل الواعد بتحقيق النصر، وخلاص الإنسان الفلسطيني من ظلم ذوي القربى، ومن عدو الأمة اليهود، لذا جعل نفسه المبشّر ليعقوب بعودة يوسف:

- فمرّوا لي بخيمة شيخنا يعقوب

وقولوا: إنني من بعد لثم يديه عن بعد

أبشّره .. أبشّره

بعودة يوسف المحبوب فإن الله والإنسان في الدنيا

على وعد [3] .

كما يستدعي أمل دنقل شخصية يوسف عليه السلام لكشف مدى الغدر والخيانة التي تعرّض لها يوسف (الفلسطيني) من إخوته الذين أرادوا قتله، ثم عادوا لأبيهم يبكون كذباً عليه، يقول أمل دنقل:

- يا أبناء قريتنا أبوكم مات

قد قتله أبناء المدينة

---

[1] - سورة يوسف، الآية: 87 .

[2] - سورة يوسف، الآية: 18 .

[3] - القاسم، سميح، القصائد، مج1، مرجع سابق، ص: 216 – 217 .

ذرفوا عليه دموع إخوة يوسف

وتفرّقوا

تركوه فوق شوارع الأسفلت والدم والضغينة [1] .

وأمل دنقل يريد أن يسقط حدث الغدر والخيانة في قصة يوسف على أمته، فإن إخوة يوسف مارسوا الكذب والغدر والخيانة وارتكبوا هذه الأفعال، وعادوا لأبيهم يمثلون بالبكاء على يوسف، وهذا ما فعله إخوة فلسطين. إذ تعرّضت فلسطين للغدر والخيانة من ولي الأمر (مصر)، التي ألقت السلاح ووضعت يدها بيد عدو الأمة، فكان هذا الحدث (التصالحي مع اليهود) هو العمل نفسه الذي ارتكبه إخوة يوسف.

وفي جانب آخر من توظيف شخصية يوسف عليه السلام ، يتخذ سميح القاسم من قميص يوسف رمزاً للثبات والنصر والعودة، إذ كان قميص يوسف دليلَ بقائه حيّاً، ومن ثمّ عودته إلى أبيه ؛ فإن ما يعانيه الفلسطينيون من التشريد والقتل، وهم في اصرارهم وثباتهم ومجابهتهم عدوهم، ما شكّل لهم قميصاً يعني الأمل والعودة والتحرر، وإن رآه البعض قميصا ضعيفاً بالياً، كما عنون قصيدته (قميصنا البالي)، فيقول:

- يا أمه .. وقبيل خطوته الأخيرة

في هذه الأرض الضريرة

ستشمّه رئتا أخيه

وتشمّه – ما شئتِ -

عنك تشمّه رئتا أخي

ثم يقول:

- وقميصنا البالي

ما دام يخفق في رياح الحزن والشّدة

---

[1] - دنقل، امل، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 99 .

ستظل تخفق راية العودة

ستظل تخفق راية العودة

ستظل .. تخفق .. راية .. العودة [1] .

فالإشارة واضحة إلى قميص يوسف، وإلى أخيه ، أن جعله الشاعر هو من يشم هذا القميص، وليس يعقوب ؛ ليكون أخوه ناصره، وهي إشارة لضرورة النصرة الواجبة على الأخ، وهذا يعني أن النصر قادم، وأن هذا القميص هو راية النصر والعودة، لذا كرّر الشاعر الجملة الأخيرة (ستظل تخفق راية العودة)، استبشاراً وإيماناً عميقاً بهذه العودة .

8- محمد ﷺ

يستحضر بدر شاكر السياب شخصية الرسول ﷺ مستوحيا المعاناة التي عاناها في بداية دعوته، يقول السياب:

- هم التتارُ اقبلوا، ففي المدن رُعافْ،

وشمسنا دمٌ، وزادُنا دمٌ على الصِّحاف

محمّدُ اليتيمُ احرقوه فالمساءْ

يضيء من حريقه، وفارت الدماءْ

من قدميه، من يديه، من عيونهِ

وأحرق الإله في جفونهِ،

محمّدُ النبيُّ في (حراء) قيّدوه [2] .

فالشاعر يستحضر شخصية الرسول ﷺ من خلال اسمه " محمّد " ويلقي على هذه الشخصية الدينية قمة المعاناة من اليتم والحرب والقتل وإراقة الدماء، في حين أن

[1] - القاسم، سميح، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 97 – 100 .

[2] - السياب، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 250 .

الجو العام المحيط به ملئ بالقتل والنار والدم، والشاعر ينقل السيرة النبوية في أبعادها الدينية والنفسية ويجرد منها معادلاً دلالياً لحالة العربي المعاصر، ولنفسه وذاته .

لقد أحدث التتار ما أحدثوه من تخريب ودمار، إذ أصبحت المدن في رعاف وسيطرة الدم على معظم ألفاظ الشاعر: (المدن رُعاف، والشمس دم، والزاد دم)، وهي إشارة إلى عظم المأساة التي يعانيها الإنسان العربي جرّاء الهجمات التتارية القديمة والحديثة، وهو أمر جعل الشاعر يستحضر شخصية الرسول ﷺ في حقبة تمثل بداية الدعوة حين وقفت قريش ضده، فقاطعوه وحاربوه وسلّطوا عليه صبيانهم وسفهاءهم يرمونه بالحجارة، ووضعوا الأشواك في طريقه، ليعم من جديد مشهد الدم الذي غطّى كل شيء (فارت الدماء، من قدميه، من يديه، من عيونه،)، بل لقد أضاف الشاعر جانباً آخر من العذاب، كما أحرق التتار كل شيء في بغداد، ويكرر الشاعر ذكر محمّد في آخر المقطع مبيناً المعاناة المستقبلية، وليست الحاصلة الحادثة الآن فقط، إذ قيّد محمّد في حِراء، ولن تكون عبادة ولا نشر ولا نور .

وفي موضع آخر من قصيدة عنونها السياب بـ (مولد المختار) يستحضر الشاعر شخصية النبي محمد ﷺ ؛ ليتخذ من مولده مناسبة لبعث أشجانه وهمومه، مقارنا بين حال الأمة زمن مولده ﷺ وحالها القائم الآن بالذل والهزيمة، فيقول:

- ويا مولد المختار ميلاد أمةٍ ... وميعاد بعث أنت فيها مقدّرُ
ومالت على الأفق الضرير منائر ... وخرّت قبابٌ وانهوى ثم منبرُ
كأن لم يضئ بالنور ميلاد أحمد ... ولم تنطفئ للفرس نارٌ ومسعرُ
ولم يدحر الجيش الصليبي صامد ... ولا راعت الغازين " الله أكبرُ " [1] .

واضح الحال التي يرسمها الشاعر للأمة، من خلال ميلاد الرسول ﷺ، فكان ميلاده بعثا لها، وترتب عليه أحداث عظيمة، إذ كان النور والخير، وارتفع شأن الأمة، في حين خرّت بقية الأمم، وهوت أمام عظمة الإسلام ومحمد ﷺ، وهذه الصورة المشرقة للإسلام ومحمد ﷺ لم تكن لدى الشاعر سوى ومضة بتغير أحوال الأمة ورجوعها، إذ

---

[1] - السياب، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 535 .

أصبح حالها مثار الشفقة، ويتعجب الشاعر غير مصدق واقعها المخالف لتلك الصورة الإشراقية، حين فتحت كنوز كسرى وقيصر للمسلمين، واندحرت الجيوش أمام إيمانهم وعزائمهم، لكنها اليوم عادت غير مندحرة، بل لم تعد " الله أكبر " أعظم نداءاتها، ولم تعد تخيف جحافل الغزاة الذين كانوا يرتعدون خوفاً عند سماعها .

إن هذا الاستدعاء لشخصية الرسول ﷺ بهذا المعنى نجده عند حيدر محمود في قوله:

- وغريبا كان " أبو الزهراء "

ويتيماً .. وفقيراً .. ووحيداً في

ليل الصحراءْ

وأراد الله فطأطأ هامته العالمُ

واهتز الكون [1] .

فالشاعر حين استدعى شخصية الرسول ﷺ بكنيته " أبو الزهراء "، يرسم الحقبة نفسها التي استحضرها السياب، وهي بداية دعوة الرسول ﷺ، والتي تميّزت بعداوة الكفار له، وقد كان يتيماً فقيراً وحيداً محاصراً، ومقاطعاً في الصحراء التي لا ترحم بحرارتها نهاراً ولا ببردها ليلاً، لكن الله نصره، وأضاء ظلام الصحراء، وهي رسالة أرادها الله للأمة كي تعتبر من ذلك الدرس، وتعود إلى قوتها وعزتها ليهتزَّ الكون من جديد .

ويستحضر سميح القاسم شخصية الرسول ﷺ من خلال اللقب " المصطفى " ولاختيار " المصطفى " دلالة من بين مجموعة من أسماء الرسول ﷺ، يقول سميح:

- عاود الفُرس والروم كرّاتهم

لحمنا نهب أنيابهم

فاخرجوا من شرايينكم!

---

[1] - محمود، حيدر، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 277 .

آن يا أخوتي

أن نبعث الثائر المصطفى

آن أن نشهر الثورة والرمح والمصحفا

آن أن يعلم اللص والقاتل

أنه زائل

زائل

زائل [1] .

فالله عزوجل اصطفاه دون سائر البشر ؛ ليحقق النصرة والعدل، والقضاء على الظلم، وكذلك أراد الشاعر مصطفى يخلص الأمة من ظلم الأعداء وقهرهم، وفي هذا يقول ابن عربي: " إنّ الله لما خلق الخلق جعلهم أصنافا، وجعل في كل صنف خياراً. واختار من الخيار خواص وهم المؤمنون ، واختار من المؤمنين خواص وهم الأولياء، واختار من هؤلاء الخواص خلاصة وهم الأنبياء، واختار من الخلاصة النقاوة المروقة وهم الرسل، أجمعهم، واصطفى واحداً من خلقه هو منهم وليس منهم، هو المهيمن على جميع الخلائق، جعله عمداً أقام عليه قبة الوجود، جعله أعلى المظاهر وأسناها، صح له المقام تعييناً وتعريفاً، فعلمه قبل وجود طينة آدم، وهو محمد رسول الله ﷺ، هو السيد ومن سواه سوقة " [2] .

والشاعر إزاء الظلم، وعودة الفرس والروم على المستوى التاريخي، وقتلهم للعربي ونهب لحمه، واللص والقاتل، يريد ثورة يتخلص بها من ظلم الروم والفرس، واللص والقاتل؛ لذا اختار لقب المصطفى الثائر ليكون هو من يقوم بالثورة على الفرس والروم، واللص والقاتل.

ونجد التركيز على المستوى الزمني قائما على التحدي المرافق للثورة (آن)، وهي إشارة إلى عمق الإصرار بنجاح الثورة، وتحقيق أهدافها، وتعجيل زمنها ليكون

---

[1] - سميح القاسم، القصائد، مج 2، مرجع سابق، ص: 355 .

[2] - ابن عربي، محي الدين، الفتوحات المكية، (د ت) بيروت: دار صادر – بيروت، مج 2، ص: 73 – 74 .

الآن ؛ لأنها قائمة على الحق وزهق الظلم، وكرر الشاعر الصفة المرافقة للظالم واللص والقاتل (زائل)، إذ قامت هذه الثورة، ووجود المصطفى المختار سيكون مصير الظالم هو الزوال، وهذا ما يطمح إليه الشاعر بزوال الاحتلال، وتحرر الفلسطيني كسائر الشعوب .

وتكون شخصية محمد رمزاً للحضارة الإسلامية، وهو ما وظّفه السياب بقوله:

- أن يرى ظللاً له على الرمالْ،
كمئذنةٍ معفّرة
كمقبرةٍ، كمجدٍ زال
وكان محمدٌ نقشاً على آجرّة خضراءْ
يزهو في أعاليها ..
فأمسى تأكل الغبراء
والنيران، من معناه،
ويركله الغزاة بلا حذاء
بلا قدم
وتنزف منه، دونما ألمِ
فقد مات ..
ومتنا فيه من موتى ومن أحياء
فنحن جميعنا أموات
أنا ومحمد والله
وهذا قبرنا: أنقاض مئذنة معفّرة [1] .

---

[1] - السياب، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 394 – 395 .

فالسياب حينما استدعى شخصية محمد ﷺ في هذه الفقرة الشعرية من قصيدته (في المغرب العربي)، يشكّل زمنين: (كان) زمن مضى، كانت الحضارة العربية الإسلامية تشع نورها، و (أمسى) زمن حاضر يشكّل ضياع الأمة وحضارتها، بل هدم هذه الحضارة في جيل لم يستطع الحفاظ عليها .

فقد كان محمد ﷺ يشكّل الهادي والقائد والمنقذ لهذه الأمة، ولذلك كان يزهو في أعاليها وهي تزهو به، ودليل زهوها ونصرها أنها تزهو في أعاليها خضراء، غير أن التناحر الذي دبَّ في أوصال الأمة (فأمسى تأكل الغبراء) جعلها ضعيفة مشتتة، لهذا انهارت حضارتها، وركلها الأعداء بأحذيتهم وأقدامهم " لأنه لا حضارة لهم، يركلون الحطام بأقدامهم دون أي اهتمام بقداسة تلك الرموز الحضارية " [1] .

إنّ اندثار الحضارة العربية الإسلامية توضحه مفردات النص، (أنقاض مئذنة معفّرة، كمجد زال، كمقبرة)، وهي إشارات دالة على انهدام قيم دينية (المئذنة + المقبرة) .

وحين يقول الشاعر: (ومتنا فيه من موتى ومن أحياء) إنما يشير إلى موت الأحياء أيضاً ؛ لابتعادهم عن سنة النبيّ محمد ﷺ، فهو جيل ميّت، وقد " أصبح محمدٌ رمز الحضارة القديمة ميتاً، مع أنّه كان حيّاً في سنته ودلالته الحضارية، ولتعميق صور الموت فقد مات وهو ميّت " [2] .

يستدعي حيدر محمود شخصية النبيّ محمد ﷺ ؛ ليتخذ منها رمزاً للمنقذ العربي، إذ تركت الأمة تعاليمه وسنته وهديه، بل خذلته الأمة في صراعها مع الأعداء، فيقول حيدر محمود من قصيدة (سامحني يا جدي الطيب):

- سامحني يا جدّي الطيّبْ

إن لم أخرجْ لاستقبالك،

---

[1] - عباس، إحسان، (1978)، بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، (ط4)، بيروت: دار الثقافة، ص: 271.

[2] - مراشدة، عبد الباسط، (2006)، التناص في الشعر العربي الحديث، (السياب ودنقل ودرويش أنوذجا)، (ط1)، عمان، الأردن: دار ورد للنشر والتوزيع، ص: 116 .

عند مشارف يثربْ!

لأغنّي: (طلع البدرُ علينا)!

فأنا أخشى الضّوء،

يعرّيني الضّوءْ ..

ويفضح عاري ..

وأنا كلّي عارْ

ولقد خنتُك يا جدّي ..

" إذ عزّ السّنَدُ "

وبعتُك للكفّار ..

ورميتُ لهم (كي أنجو وحدي)

مفتاح الغارْ!! [1] .

يستوحي حيدر محمود شخصية الرسول محمد ﷺ ليبين من خلالها أن المنقذ لهذه الأمة هو النبي ﷺ، باتباع شرعه وهديه والرجوع إلى الدين، ولدى نظر الشاعر إلى الواقع المخالف للنبي ﷺ تلمس الشاعر عظم الخيانة والغدر بالنبي، فالحق يفضح ويعرّي، وإذا ترك الأهل محمداً وحيداً، فقد ترك العرب فلسطين وحدها بلا سند، وأصبح همهم النجاة كل واحد بنفسه، وأصبح الغدر ديدن المنهزمين، كما فعل المنافقون الذين دلّوا على الرسول ويسّروا الطريق لقتله .

9- عمر بن الخطاب ﷺ

تشكل شخصية عمر بن الخطاب جانبا مشرقا يمثل القوة والعدالة، وتحقيق العز للأمة، لذا حين استدعى الشعراء شخصية عمر بن الخطاب ناظرين إلى الواقع الذي يعيشونه بلا قوة ولا عدل، ولا عزة ولا نصر، فقد ربطوا ذلك بعمر، يقول نزار:

---

[1] - محمود، حيدر، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 226 – 227 .

- فكأنما كتبُ التراث خرافةٌ

كبرى، فلا عمرٌ... ولا خطابُ

ويبارقُ ابن العاص تمسحُ دمعها

وعزيزُ مصر بالفصام مُصابُ

من ذا يصدق أن مصر تهوّدتْ

فمقام سيدنا الحُسين يبابُ

ما هذه مصرٌ .. فإن صَلاتها

عبرية... وإمامها كذابُ [1] .

إن الشاعر من خلال استدعاء شخصية عمر، والنظر إلى الواقع الذي وصل إلى حدٍّ اليأس مما فيه من هزيمة، وتخلي عن المبادئ والمصالحة مع اليهود، أصبح في دهشة يكذّب ما نقلته كتب التراث من بطولات قادة المسلمين وأئمتهم، (فلا عمر، ولا الخطاب) أي فلا عدل، ولا عزّ ولا نصر، ثم نراه يحشد عددًا من الشخصيات التراثية الدينية التي لها صلة بمصر كعمر بن العاص فاتح مصر، والحسين بن علي بمقامه وقدسيته الدينية، وكل هذه الشخصيات سلبت قيمتها ؛ لأن عزيز مصر " قائدها اليوم " قد جلس مع اليهود، فمصر تهوّدت وصلاتها عبرية .

ويقول نزار في قصيدة أخرى رابطًا التاريخ والنصر بعمر بن الخطاب:

-رهنوا الشمس لدى كلّ المرابين،

وباعوا بالملاليم القمرْ ..

كسروا سيف عُمَرْ ..

شنقوا التاريخ من رجليه [2] .

---

[1] - قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 644 .

[2] - السابق نفسه ، ص: 491 .

إن هذه الحالة المليئة بالانهزام واليأس تجعل الشاعر يستدعي شخصية عمر بن الخطاب، غير أنه يجرده من سيفه وسيلة النصر والقتال، لذا لم يعد الأمل بالنصر، وقد ركن العرب إلى أعدائهم، بل إن الأمر الأكثر فداحة أن يشنق التاريخ من رجليه وليس من رأسه، وهذه إشارة إلى قومه الانتهاء واليأس، إذ لم يعد الوقوف للنصر حاضرًا .

10- عثمان ﷺ

وظف الشعراء شخصية عثمان ﷺ باتخاذه رمزًا للمظلوم، والمقتول ظلمًا، ومن خانه قوم، بل من جعله شمّاعة لتحقيق مكاسبهم من خلاله، يقول نزار:

—متى سترحلونْ؟

المسرحُ انهار على رؤوسكمْ

متى سترحلون؟

والناس في القاعة يشتمون .. يبصقون ..

—كانت فلسطينُ لكمْ

دجاجة، من بيضها الثمين تأكلونْ

كانت فلسطين لكمْ

قميص عثمانَ الذي به تتاجرونْ [1] .

إن الشاعر يوازي بين عثمان وفلسطين، إذ إنهما وقعا تحت الظلم، ومورس ضدهما الخيانة والغدر، وإذ كان عثمان قد تركه الكثيرون وتخلوا عنه، بل ساعدوا على قتلته وأسلموه للأعداء، ومن ثم أصبح بعد موته حقلاً خصبًا للأحزاب لتحقيق مآربها على حساب مقتل عثمان وأخذ الثأر له، فإنّ هذا الأمر انطبق تماما على فلسطين التي تخلى عنها كثر من العرب وأسلموها لليهود، ومن ثم أصبحت حقلاً

---

[1] - المرجع السابق، ص: 110 .

خصبًا للحصول على المنافع يوم بيعها، ولذلك فإن الشاعر يتهكم ويسخر من واقع الأمة حين انتهت حرب حزيران:

-حرب حزيران انتهتْ

فكلُّ حربٍ بعدها، ونحن طيّبونْ ..

أخبارنا جيدةٌ

وحالنا - والحمد لله - على أحسن ما يكونْ ..

جمرُ النراجيل .. على أحسن ما يكونْ

وطاولات الزهر- ما زالتْ -

على أحسن ما يكونْ [1] .

ليكون المشهد القائم مليئا باللعب والسهر، بعيدا عن الاستعداد للقتال واسترداد ما ضاع، فهي مسرحية لكل واحد دور في الخيانة والخداع يؤديه على المسرح، غير أن المشاهدين عرفوا كل الخدع ؛ لذلك انهار مسرح تمثيلهم .

أما أمل دنقل فيستدعي شخصية عثمان لتكون رمزًا للمظلوم، ومن ثم لا يريد لأحد أن يتقمص دور المطالب بدمه وقد خانه قبلاً:

-قالت امرأة في المدينة

من ذلك الأموي الذي يتباكى على دم عثمان

من قال إن الخيانة تنجب غير الخيانة؟ [2] .

فلا يحق لأحد أن يطالب بدم عثمان أو أن يبكي عليه وقد خانه، فإن الخيانة تنتج خيانة أخرى، والشاعر يجعل عثمان رمزًا موازيًا لفلسطين، التي خانها أهلها وتركوها للاحتلال، ومن ثم يبكون عليها.

---

[1] - قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 112 .

[2] - دنقل، أمل، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 477 .

11- خالد بن الوليد ﷺ

يشكل خالد بن الوليد الشخصية البطلة لدى الشعراء، والرمز الغني بدلالات الفروسية والبطولة التي حفل بها تاريخ الإسلام، ولذا كان استدعاء خالد بن الوليد هو سيف النصر في زمن لم يعد فيه أمل للنصر، يقول نزار:

-وقبرُ خالدَ في حمصٍ نلامسُهُ

فيرجفُ القبرُ من زواره غَضَبَا

يا رُبَّ حيٍّ، رخامُ القبر مسكنُهُ

ورُبَّ مَيْتٍ على أقدامه انتصبا

يا ابن الوليد .. ألا سيفٌ تؤجره

فكلُّ أسيافنا قد أصبحت خشبا [1] .

فالشاعر يستدعي شخصية خالد بن الوليد ليعقد من خلالها موازنه بين عهد ملئ بالانتصارات والبطولات، وعهد حاضر ملئ بالنكبات، حتى جعل الشاعر القبر الذي يسكنه خالد بن الوليد ينتفض غضبا، وكأنه على علم بما يجري، ومن هنا كان نداء الشاعر لخالد بن الوليد أن يعطي الأمة سيفا تحارب به، فسيوفها غير قادرة وغير قتالية .

أما أمل دنقل فيأخذ حادثة هامة من حياة ابن الوليد ليقيم عليها نصه، مسقطا إياه على أمته التي لا تحارب، ولا تقاتل، بل تعيش السهر واللعب، يقول أمل:

- " أموت في الفراشِ ..مثلما تموتُ العيرْ"

أموتُ، والنفير ..

يدق في دمشقْ ..

أموتُ في الشارع: في العطور والأزياءْ

---

[1] - قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 420 – 421 .

أموتُ، والأعداءُ

تدوسُ وجهَ الحقّ .

" وما بجسمي موضع إلا وفيه طعنٌ برمحْ "

...إلا وفيه جرحْ "

إذَنْ .

" فلا نامت عيونُ الجُبناء " [1] .

فإذا كان خالد بن الوليد لا يريد الموت بغير ساحات المعارك ؛ لأنه اعتاد القتال، فإن الأمة تموت في الشارع، وفي الرحلات والأزياء والعطور، والشاعر يتخذ من خالد بن الوليد رمزاً للمظلوم ؛ فهو صورة المظلوم، وكأنّه يشير إلى أن خالدًا مات ظلماً بعيداً عن ساحات القتال، وهو يتمنى الموت فيها، وقد قدّم لذلك ما استطاع .

12- صلاح الدين ﷺ

إن شخصية صلاح الدين قد استحوذت على اهتمام العديد من الشعراء لارتباطها بقضية العرب والمسلمين الأولى وهي القدس، ودور صلاح الدين في تحريرها من الصليبيين، وبما أن القدس قد عادت إلى أيدي الاحتلال من جديد، فكان من الطبيعي استدعاء شخصية صلاح الدين لتصبح رمز البطولة والتحدي .

يقول حيدر محمود:

–لقد رجع الصليبيّون،

ثانية،

إلى حطّينْ،

فعجّلْ يا صلاح الدّين،

عجّلْ كي تخلّص،

---

[1] - دنقل، أمل، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 314 .

وجهها العربيّ،

من نار الصليبيينْ!

- لتبدأ من هناك، خطاكْ

إلى القدس التي تشتاق

أن .. تلقاك .. [1]

فيتمنى حيدر محمود من خلال استعادة شخصية صلاح الدين البطل، أن تعود البطولة العربية بقائد كصلاح الدين ؛ ليحقق النصر والتحرير للأقصى، إذ عاد الصليبيون إليه واحتلوه، فالبطل القديم - صلاح الدين - غائب الآن، ولذا شهدت الأمة الانهزام أمام أعدائها، وكان نتيجة ذلك عودة الصليبيين، وهي عودة جعلت الشاعر يريد عودة بطل آخر ليحقق النصر، ويهزم الصليبيين من جديد.

ويربط نزار قباني البطولة والوجود بصلاح الدين حين يخاطبه بقوله:

-يا صلاح الدين

باعوك، وباعونا جميعًا

في المزاد العلني [2] .

فيشير نزار قباني إلى أن البطولة ذهبت بذهاب صلاح الدين، حينما ترك العربُ ساحات المعارك، وعادوا إلى السلام، فجعل ذلك مساومة وبيعًا للقيادة والنصر المحتمل بصلاح الدين .

أما أمل دنقل فحين استدعى صلاح الدين في زمن لم يعد فيه مكان للقادة العظماء، بل لم يعد فيه بطولات، وكان يقف على أطلال حطين التي أصبحت تميمة ومتعة للأطفال بعيدة عن الواقع، لأنّ الواقع انهزام واندحار، إذ يقول مودعا:

---

[1] - محمود، حيدر، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 54 – 57 .

[2] - قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 487 .

- يا صلاح الدّينْ

يا أيها الطبل البدائي الذي تراقص الموتى

على إيقاعه المجنونْ

يا قارب الفلين

للعرب الغرقى الذين شتتهم سفن القراصنة

- وسنة .. بعد سنة

صارت لهم " حطينْ "

تميمة الطفل وأكسير الغد العنين [1] .

لقد فرّغت حطّين وصلاح الدين معها من مضمونها وقيمها، وأصبحت بلا فائدة (فلين) سوى ذكرى تقال، ولم يعد صلاح الدين مُدرَكًا بين الأمة، لذا تموت البطولة، ولم تستفز حطّينُ العربَ لتحقيق نصر جديد، بل أصبح صلاح الدّين في قبره قبلة للزوار والنزهات:

- نمْ يا صلاح الدّين

نمْ .. تتدلى فوق قبرك الورودُ ..

كالمظليين

ونحن ساهرون في نافذة الحنينْ

نقشر التفاح بالسكينْ

ونسأل الله " القروض الحسنة "! [2] .

---

[1] - دنقل، أمل، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 470 .

[2] - السابق نفسه ، ص: 472 .

الفصل الرابع

نماذج تحليلية

- مقدمة
- مقابلة خاصة مع ابن نوح، لأمل دنقل
- بدأ الإسلام غريباً / حيدر محمود
- مرسوم بإقالة خالد بن الوليد، لنزار قباني

- **مقدمة**

إنّ في كثير من القصائد إشارات تناصية للشعراء النماذج الذين درسنا شعرهم في هذا البحث، وتشكل بعض القصائد نماذج مميزة للقراءة وفقاً للتناص، والتي تدل على خلفية واسعة للشعراء، وهو ما جعلهم يتكئون بشكل واضح على النصوص الغائبة، في تفاوت فيما بينهم في الاتكاء على هذه النصوص.

لقد عرض البحث للعديد من الفقرات الشعرية، وتمّ معالجتها بالتحليل والنظر إلى النصين، نص الشاعر المكتوب، والنص الديني الغائب، وبيان الملامح الجمالية والقيم في هذا التوظيف المقصود في أحيان كثيرة للنصوص الدينية في شعرهم.

وكان لكل قصيدة طابع وأدوات خاصة تمنحها خصوصيتها وقيمتها، وما ارتبط ببعض القصائد من مناسبات أو أحداث تاريخية، كان لها أثرها في بناء النص الشعري، ومن أهم هذه الأحداث نكبة العرب في ضياع فلسطين.

لم تقرأ كل نصوص الشعراء وهي كثيرة كما أسلفت، وإنما انتقيت النصوص التي قمت بقراءتها وفقاً للتناص الديني، وهذا شكّل لدي أمراً صعباً محيّراً، إذ إن البحث سيكبر جداً، وتزداد صفحاته لو قرأت غالب هذه النصوص، أما الأمر الصعب والمحيّر فكان في الانتقاء الذي يجعل الباحث يمايز بين نص وآخر لدى الشاعر الواحد، ولهذا أعترف بأنني تركت من النصوص ما له ربما قيمة أعظم مما أوردت من النصوص الشعرية، وهذا مردّه لقصور الإنسان.

إنّ هذا الفصل سيعالج قصائد كاملة في القراءة و التحليل، لأن النصوص التي درست في الفصول السابقة من هذا البحث كانت أجزاء أو أسطر شعرية، ومن هنا نبعت الحاجة لدراسة نماذج شعرية كاملة، وقد أخترت قصائد ثلاثا للدراسة والتحليل، وهي: " مقابلة خاصة مع ابن نوح " لأمل دنقل، و " بدأ الإسلام غريباً " لحيدر محمود، و " مرسوم بإقالة خالد بن الوليد "، لنزار قباني، إذ كان النص الأول نموذجاً للتعالق مع نصوص دينية قرآنية وإنجيلية، في حين كان نص حيدر محمود نموذجاً للتعالق الديني مع الحديث النبوي الشريف، أما نص نزار قباني المختار فهو نموذج لاستدعاء الشخصيات التراثية.

■ "مقابلة خاصة مع ابن نوح"، لأمل دنقل.

أخذ الشعراء نصوصاً أو قصصاً من القرآن الكريم، وأقاموا عليها قصائدهم، وقد اختلف تعاملهم مع هذه النصوص أو تلك القصص، إذ يتم التبديل والتغيير أحياناً وفق رؤية الشاعر، وتجربته الشعرية، وأحياناً أخرى يظل النص القرآني في نص الشاعر كما هو، ربما ليعبر عن عجز الشاعر في التغيير، واثبات الحقيقة المرّة التي يعانيها.

إنّ القصص القرآني حاضر عند شعراء العصر الحديث والمعاصر، إذ يعبرون عن الواقع المرّ على ألسنة شخوص تلك القصص، ولم تكن القصص مجموعة أحداث عابرة بقدر ما تحمل تجربة وعبرة ورسالة، وتعيد الأمس المنصرم إلى اليوم الحاضر!

لقد حظيت بعض القصص القرآني باهتمام العديد من الشعراء دون غيرها، فلقصة يوسف عليه السلام، وشخصيته حضور بارز لدى هؤلاء الشعراء، كما أن لقصة نوح عليه السلام والطوفان حضوراً مشابهًا كذلك، ونالت قصة أيوب عليه السلام ومرضه، وتخلي الناس عنه نصيباً كبيراً في نصوص الشعراء، حتى جعلت بعض الشعراء يفرد مساحة واسعة من شعره باستدعاء شخصية أيوب عليه السلام على ما قرأنا في القصائد الأيوبية عند بدر شاكر السياب.

لقد حاول الشعراء من خلال استدعاء القصص مع نصوصها الدينية القرآنية أن يسقطوها على واقع أمتهم ؛ إذ تتشابه الأحوال في كثير من حقب التاريخ، ولمزج معاناة هؤلاء مع معاناة الأمة، وخاصة الوطن المحتل منها فلسطين، فأصبحت هذه القصص تحكي قصة معاناة الإنسان الفلسطيني، كما أراد الشعراء إقامة تجاربهم الخاصة المحملة بهموم أمتهم من خلال هذه النصوص والقصص، أو إقامة المفارقة بين حالين أو زمنين يمثلهما نص حاضر وأخر غائب.

إنّ قصيدة أمل دنقل (مقابلة خاصة مع ابن نوح) تمثل نموذجاً تناصياً مع القصص القرآني، واستدعاء الشخصيات التراثية الدينية، إذ تحيل القصيدة إلى قصة نوح عليه السلام التي وردت في أكثر من سورة قرآنية، كما هي في سورة هود [1].

---

[1] - انظر سورة هود، الآيات: 36 – 43.

يقول أمل دنقل:

- جاء طوفانُ نوحْ!

المدينةُ تغرقُ شيئاً.. فشيئاً

تفرُّ العصافيرُ،

والماءُ يعلو.

على دَرَجاتِ البيوتِ - الحوانيتِ - مَبْنى البريدِ - البنوكِ -

- التماثيلِ (أجدادنا الخالدين) - المعابدِ - أجولةِ القَمْح -

- مستشفياتِ الولادةِ - بوابةِ السِّجنِ دارِ الولايةِ -

أروقةِ الثّكناتِ الحَصينةْ

.العصافيرُ تجلو..

رويداً..

رويداً..

ويطفو الإوز على الماء،

يطفو الأثاثُ..

ولُعبةُ طفل..

وشَهقةُ أمٍ حَزينة

الصَّبايا يُلوّحن فوقَ السُطوحْ! [1].

تكون مقابلة أمل دنقل مع ابن نوح مقابلة خاصة فعلاً، متسقة مع العنوان الذي اختاره الشاعر لنصه، بل تطرح أسئلة حول عنوان القصيدة، من مقابلة لم تتح للجميع، ثم لماذا ابن نوح؟ وهو المذموم في النص القرآني، فقد عاند وكابر وكفر، قال تعالى: { وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَا بُنَيَّ ارْكَب مَّعَنَا

[1] - دنقل، امل، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 465 – 466.

وَلاَ تَكُن مَّعَ الْكَافِرِينَ } [1]، لكن الشاعر يقيم نموذجاً آخر لهذه الشخصية مغايراً لما ورد في القرآن الكريم، كما سنقرأ لاحقاً.

جاء السطر الأول من القصيدة جزاءً لأهل المدينة، دون أن يقدّم الشاعر الأسباب التي ترتب عليها هذا الجزاء (الطوفان)، ولمَ كانت النتيجة هي الطوفان؟ إذ أوردت الآيات القرآنية تسلسل أحداث قصة نوح عليه السلام مع قومه، فقد جاء الطوفان عقاباً ونتيجة وجزاءً لأعمال سيئة اقترفها قوم نوح، يقول تعالى: { وَأُوحِيَ إِلَى نُوحٍ أَنَّهُ لَن يُؤْمِنَ مِن قَوْمِكَ إِلاَّ مَن قَدْ آمَنَ فَلاَ تَبْتَئِسْ بِمَا كَانُواْ يَفْعَلُونَ ❖ وَاصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا وَلاَ تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُواْ إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ ❖ وَيَصْنَعُ الْفُلْكَ وَكُلَّمَا مَرَّ عَلَيْهِ مَلأٌ مِّن قَوْمِهِ سَخِرُواْ مِنْهُ قَالَ إِن تَسْخَرُواْ مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنكُمْ كَمَا تَسْخَرُونَ ❖ فَسَوْفَ تَعْلَمُونَ مَن يَأْتِيهِ عَذَابٌ يُخْزِيهِ وَيَحِلُّ عَلَيْهِ عَذَابٌ مُّقِيمٌ ❖ حَتَّى إِذَا جَاء أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ قُلْنَا احْمِلْ فِيهَا مِن كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلاَّ مَن سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ وَمَنْ آمَنَ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلاَّ قَلِيلٌ ❖ وَقَالَ ارْكَبُواْ فِيهَا بِسْمِ اللّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَّحِيمٌ ❖ وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَا بُنَيَّ ارْكَب مَّعَنَا وَلاَ تَكُن مَّعَ الْكَافِرِينَ ❖ قَالَ سَآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاء قَالَ لاَ عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللّهِ إِلاَّ مَن رَّحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ } [2].

جاء طوفان نوح، فقد نسب الشاعر الطوفان إلى نوح عليه السلام كنصرة من الله إليه، مع عدم قدرة نوح عليه السلام على فعل الطوفان، إنما هي النصرة التي يريدها الشاعر ويتمناها من جديد، ليعاقب بها قومه؛ لذا استعجلها في بداية نصه الشعري، مما حقق الدهشة والمفاجأة، وجعل المتلقي متابعا لسير الأحداث كي يعرف لمَ الطوفان؟ وما الذنب المرتكب؟ وهو الأمر الذي بيّنه الشاعر لاحقاً!

أمّا النتيجة المشاهدة للعيان جراء الطوفان فهي أن المدينة تغرق شيئاً فشيئاً، والعصافير تفرُّ باحثة عن النجاة في حين أن الماء يعلو، وتلك مشاهد مفزعة مخيفة يرسمها الشاعر كلوحة فنية يمكن تلمس أبعادها، والتي تشكل أحداث قصة الطوفان، إذ يرسم الشاعر صورة للمدينة الحديثة: (دَرَجاتِ البيوت، الحوانيت، مَبْنى

---

[1] - سورة هود، الآية: 42.

[2] - سورة هود، الآيات: 36 – 43.

البريد، البنوك، المستشفيات، السجن، الثكنات الحصينة، ...)، وكل شيء يغرق، ولن ينجو أحد، والعصافير وحدها التي تقوى على الطيران والنجاة، حتى من يدّعي القوة والسباحة وإنقاذ نفسه يغرق ويطفو على الماء: (ويطفو الإوز على الماء)، وهي حالة البشرى التي تعم كل شيئ.

وثمة جملة محورية أساسية فارقة يبني الشاعر عليها فقرات نصّه، (جاء طوفانُ نوحْ!) والتي تتكرر في الانتقال من مقطع شعري لآخر، أو إن أردت القول من مشهد مأساوي لأخر، لكن هذه الجملة الشعرية تمثل حالة استبشارية حينما كانت في سياق ابتهاج وأغنية ترددها الصبايا:

- الصَّبايا يُلوّحن فوقَ السُطوحْ!

جاء طوفانُ نوحْ ! [1].

إنّ هذا الطوفان هو الامتحان الذي يكشف معادن الناس، ويضعهم على المحك، وليس هو المعجزة أو العقاب الذي استحقه الكافرون في النص القرآني، لذا كان الحكماء هم أول مَنْ فرّ إلى السفينة طلباً للنجاة بنفسه، ويتبعه المغنون، وسائس خيل الأمير، والمرابون، وقاضي القضاة، ... وحينما جاء طوفان نوح عليه السلام نالوا الصفة السلبية التي اتّصفوا بها " الجبناء " لأنهم فرّوا نحو السفينة تاركين الوطن، وهي إشارة لتآمر الحكام وتخاذلهم:

- جاءَ طوفانُ نوحْ.

هاهمُ "الحكماءُ" يفرّونَ نحوَ السَّفينةْ

المغنونَ- سائس خيلِ الأمير- المرابونَ- قاضى القضاةِ

(مملوكُهُ!)

حاملُ السيفِ - راقصةُ المعبدِ

(ابتهجَت عندما انتشلتْ شعرَها المُستعارْ)

---

[1] - دنقل، امل، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 465 – 466.

- جباةُ الضرائبِ - مستوردو شَحناتِ السّلاحِ -

عشيقُ الأميرةِ في سمْته الأنثوي الصَّبوحْ !

جاءَ طوفان نوحْ.

ها همُ الجُبناءُ يفرّون نحو السَّفينةْ [1].

إنّ هذه الشخصيات التي أوردها الشاعر واتكأ عليها في نصه الشعري صاغها من جديد، ووفق رؤيته وتجربته وفكرته التي يريد إيضاحها، أو رسالته التي يريد بثها للمتلقي، فكانت هذه الشخصيات ليست جامدة، بل فيها الحركة والقدرة والعمل، إذ تنقل هذه الشخصيات التراثية الدينية أفكار الشاعر، وتتحدث باسمه، على نحو شخصية ابن نوح التي يرتديها الشاعر، ويحركها تمردا على واقعه المستكين والمستسلم.

إنّ القصيدة تحيلنا إلى قصة نوح عليه السلام وابنه وقومه، يقابلها قصة المناضل ومن معه وقومه ومن معه من المجاهدين من جهة أخرى، وتصبح المدينة مدينتين : مدينة تغرق فلم تكن سفينة نجاة، ومدينة أخرى تطفو على الماء ليحملها إلى مبتغاها، والفاصل بين المدينتين أهلهما، إن كانوا متقاعسين مستسلمين، أو قائمين مناضلين.

لم يكن في مدينة (سفينة الغرق) فرق بين الحكماء والمغنين، أو بين قاضي القضاة وراقصة المعبد، لقد امتحنهم الطوفان، ففرّوا جميعا إلى السفينة للهروب!

إنّ محور الأحداث يتمركز في ثنائية: السفينة / المدينة، لتكون المدينة هي الأصل، والسفينة هي الهزيمة، وعندما يشتد الأمر يذهب سماسرة الأرض إلى الوراء، فلم يعد لديهم عمل في النضال والتغيير، فمدينتهم تغرق على مرأى من عيونهم شيئاً فشيئاً، وهم مجردون من العمل، والعصافير تفرّ والماء يعلو، وهم غائبون، وربما في مخابئهم.

جاء طوفان نوح، وإذا جاء الطوفان لا يترك شيئاً، البيوت والأموال والسجن، حتى ثكنات الجند الحصينة يأخذها، ويأخذ مَنْ كانوا يملكون القوة وصنع القرار،

---

[1] - دنقل، أمل، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 466.

وصنع الأشياء، فهم يعجزون إذ يأخذهم الطوفان، ويبقى البسطاء على الأرض، يبقى المدافعون عن مبادئهم يعملون لنجاة غيرهم لا لأنفسهم، لذا كان المعادل واضحاً: هاهمُ "الحكماءُ" يفرّونَ نحوَ السَّفينةْ = ها همُ الجُبناءُ يفرّون نحو السَّفينةْ [1].

ومن الأطفال والأمهات، وتصبحُ السفينة التي قادها نوح هي السفينة التي يفرّ إليها الحكماءُ والجبناءُ، فسفينة نوح فرّ إليها المتمسكون بدينهم خوفاً من عقاب ربّاني بالطوفان، لكن الشاعر يجعل من هذا الموقف موقفاً سلبياً حين ربطه بالأرض (المكان / الوطن) ؛ لذا فإن الذين يفرّون إلى سفينة النجاة والهروب وقت الحرب والشدّة، والنضال، والدفاع عن الوطن هم الجبناء، الذين لا يهمهم الوطن، والحكماء على جانب من السخرية والتهكم، إذ يكون دورهم سلبيا في نظر الشاعر هو الهروب نحو السفينة، لا مجابهة الخطر!

بينما كُنتُ..

كانَ شبابُ المدينةْ

يلجمونَ جوادَ المياه الجَمُوحْ

ينقلونَ المياهَ على الكَتفين.

ويستبقونَ الزمنْ

يبتونَ سُدود الحجارةِ

علّهم يُنقذونَ.. الوطنْ!

.. صاحَ بي سيدُ الفُلكِ - قبل حُلولِ

السَّكينهْ:

"انجُ من بلدٍ.. لمْ تعدْ فيهِ روحْ"!

قلتُ:

طوبى لمن طعِموا خُبزه..

---

[1] - دنقل، أمل، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 466.

في الزمانِ الحسنْ
وأداروا له الظّهرَ
يوم المِحَن!
ولنا المجدُ - نحنُ الذينَ وقَفْنا
(وقد طَمسَ اللّهُ أسماءنا)
نتحدى الدَّمارَ..
ونأوي إلى جبلٍ لا يموت
(يسمونَه الشَّعب!)
نأبى الفرارَ..
ونأبى النُزوحْ!
كان قلبي الذي نَسجتْه الجروحْ
كان قَلبي الذي لَعنتْه الشُروحْ
يرقدُ - الآن - فوقَ بقايا المدينةْ
وردةً من عَطنْ
هادئاً..
بعد أن قالَ "لا" للسفينةْ
.. وأحب الوطن! [1].

هؤلاء الصامتون أمام شهقة الأم الحزينة، الأم التي تمثل البلد والوطن والأمة، يفرّ كل مَنْ أكل خير الوطن من معركة الوطن، يفرّ المغنّون والقضاة، وجباة الضرائب، حتى الذين استوردوا شحنات السلاح للبيع والمتاجرة لا للدفاع والقتال!

[1] - دنقل، أمل، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 467 – 469.

نحن أمام الضمير (هم) الجمعي، الذي يحمل دلالتين: الأولى دلالة سلبية معيبة مخزية: (هم الحكماء، هم جباة الضرائب، هم مستوردو شحنات الأسلحة)، هم الجبناء ؛ لأنهم فرّوا من أمام معركة الوطن، ليكون الفاصل وجود الشاعر في ضمير الصحوة الأنا الفاعلة (بينما كنتُ)، والمتفق مع الدلالة الثانية الإيجابية المبهجة لشباب المدينة، الذين لم يستسلموا للطوفان، ولم يهربوا لنجاة أنفسهم وترك نجاة الوطن، إنما هم صامدون، وهم أحياء لهم الأثر، والحركة والاستمرارية على مستوى الأفعال: (يلجمون، ينقلون، يستبقون، يبتون، ينقذون)، وهذه الأفعال الإيجابية ارتبطت بهم ؛ لأنهم يدافعون عن مدينتهم / الوطن والأمة، قاموا بما عليهم لإلجام المياه الجامحة، بل إن الشاعر يمنح صغارهم قوة ومنزلة أعظم من منزلة الحكماء الجبناء، فهؤلاء الأطفال يسبقون أعمارهم في أفعالهم، يواجهون العدو بصدورهم وحجارتهم، يواجهون الطوفان، إذ يفعلون مثل آبائهم، يبتون السدود لعلّهم ينقذون الوطن الغالي!

إنّ المفارقة الأكثر وضوحاً في النص الشعري أن يصبحَ القائد متخاذلاً مستسلماً، فيعود لأمثال العرب الحكيمة " حاميها حراميها / انج سعد فقد هلك سعيد"، وإلا لما صاح خائن السفينة في وجه الأبطال أن يتركوا وطنهم، فهو قد مات في نظرهم لأول خطر يداهمه، بل ربما هو من شارك في حفر قبره، ليعود الشاعر إلى ضمير الصحوة من جديد (الأنا / قلتُ) وهو ضمير حيّ كما هو الوطن، رغم الذين أكلوا خيراته وأداروا له ظهورهم حين كان بحاجتهم يوم محنة / الطوفان.

ويتحوّل الضمير(هم) الغائب الإيجابي الذي مثله شباب المدينة، إلى ضمير موجود باقٍ (نحن / والمرتبط بالزمن الحاضر الآن، وربما هي الطريق البعيدة التي يكملها الرجال بعد الشهداء، فتمتلئ بالشهداء الأحياء، الذين ضحّوا ودفعوا غيرهم للبذل – زرعوا فأكلنا، ونزرع فيأكلون - : (قلنا المجد، ونحن الذين وقفنا، ونحن الذين نتحدى الدمار، ونأوي إلى جبل)، وهي إشارة واضحة ورسالة مقصودة: نحن / هم، نحن أمام هم، نحن الصمود والعمل، وهم الاستسلام والهروب، ومرة أخرى تكون المفارقة بين جبل آوى إليه ابن نوح في النص القرآني، { قَالَ سَآوِي إِلَى جَبَلٍ

يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاء قَالَ لاَ عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللّهِ إِلاَّ مَن رَّحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ } [1].

– وكان ضعيفاً – طلباً للنجاة من الطوفان، فطمسته المياه، بل كان ومن معه من المغرقين، وهو جبل يحمل دلالة سلبية في نظر الشاعر ؛ لارتباطه بالهروب من المكان، وبين جبل آوى إليه ابن نوح في النص الشعري، وهو جبل يحمل دلالة إيجابية، فهو جبل الصمود، بل هو الشعب ؛ لذا فهو جبل لا يموت، بل يبقى حيّاً.

إنّ الشاعر غيّب نوحاً من النص الشعري، بل أسقطه تماما، فهو يمثل وفق رؤية الشعرية أنه القائد المنهزم الهارب من معركة الوطن:

" انجُ من بلدٍ.. لمْ تعدْ فيهِ روحْ!"، بل أبقى على ابن نوح ليكون هو القيادي ؛ لأنه اتخذ القرار الصائب، لا للنزوح، ولا للهروب، بل نعم للوطن، ويبقى السؤال: لماذا طوفان نوح؟ فهل وصلت المدينة إلى فساد صعب معه الإصلاح؟ ليكون الطوفان هو العلاج الناجع؟ ولماذا ابن نوح؟ فهل كثر أبناء الأرض العاقون لها حتى نصل إلى القول ما أشبه اليوم بالبارحة؟

▪ " بدأ الإسلام غريباً "، حيدر محمود.

تقوم هذه القصيدة على الحديث النبوي الشريف، إذ يمكن أن تكون أنموذجاً للتعالق النصي مع الحديث النبوي الشريف، فقد استثمر حيدر محمود النص النبوي مثلما استثمر النص القرآني، في إغناء شعره وتعميق تجربته الشعورية والفكرية، فكان الحديث النبوي منبعاً وافراً للتعبير عن رؤية الشاعر الشعورية والفكرية ، و" يشكل المضمون الإسلامي بعداً مهماً وأساسياً في أعمال حيدر محمود الشعرية ، ولا يرتبط هذا المضمون بطبيعة الزمان والمكان في شعره، بل هو تعبير تلقائي وطبيعي مساير لمعظم قصائده " [2].

---

[1] - سورة هود، الآيات: 36 – 43.

[2] - المجالي، محمد احمد، (2007م)، الشاعران حيدر محمود ونزار قباني، (ط1)، عمان – الأردن، أمانة عمان، مطبعة السفير ص: 71.

لقد بنى الشاعر قصيدته (بدأ الإسلام غريباً) على حديث الرسول ﷺ: " بدأ الإسلام غريباً، وسيعود غريباً فطوبى للغرباء "[1]، ليكون الملهم للشاعر في نسج هذه القصيدة، التي تشكّل جوانب عديدة من السيرة النبوية، ومسيرة الإسلام.

يبدأ الشاعر قصيدته بجزء من الحديث النبوي (بدأ الإسلام غريباً)، مقدماً حال العودة على العودة مما وردت في الحديث النبوي ؛ ليكون التركيز على الغربة أكثر من العودة، لأن الغربة حاصلة حادثة، إذ يعيش الإسلام الغربة بين أهله، وإذا كان عنوان القصيدة اللافتة الأولى، والإشارة الأولى للتواصل مع المتلقي تحمل جزءاً من الحديث النبوي، فإنما أراد الشاعر التركيز والانتباه لهذا الجزء الهام من حديث الرسول ﷺ : " بدأ الإسلام غريباً "، وجاء المقطع الأول من القصيدة متمماً لما في العنوان ؛ ليكتمل الحديث ، ويضع الشاعر المتلقي للنص الأدبي منذ البداية أمام هذا الواقع المشار إليه بين زمنين: زمن مضى (بدأ)، وزمن حادث و آتٍ لا محالة في المستقبل (سيعود)، والنتيجة المترتبة على الزمنين بما فيهما من صفة دالة على الحال (غريباً)، هي طوبى للغرباء والأطهار والأحرار والشهداء:

- .. وغريبا سيعودُ

فطوبى للغرباءْ

طوبى للأطهارِ، وللأحرارِ،

والشّرفاءْ

وطوبى للفقراء إلى اللهِ،

وطوبى.. للشهداءْ..

فليتقاسمْ وحلَ الأرضِ،

سماسرةُ الأرضِ،

---

[1] - اخرجه مسلم : القشيري النيسابوري، مسلم بن الحجاج أبو الحسين، صحيح مسلم، دار إحياء التراث العربي – بيروت تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، ج1، ص: 130، مع الكتاب: تعليق محمد فؤاد عبد الباقي.

ووسخَ العُمُرْ..

سماسرةُ الأشياءْ

.. وليحرمْ من عطر الوردِ – الشّجرُ

ومن دفء الوجدِ – القمَرُ

ومن سحر الوعد..

المنتظرون على جمر الآمال

وليأكلْ جوعُ العالم خبزَ الأطفالِ

ويشربْ.. دمع الأطفالْ! [1]

إن المرتكز الضوئي لهذه القصيدة قائم على (بدأ الإسلام غريباً)، وتظل فقرات القصيدة الشعرية كاملة واقعة تحت سطوة هذا المرتكز، وتفسّره وتوضّحه، وتبين الدوال له، والواضح منذ البداية أن الشاعر يعبر عن تجربته، ورؤيته الشعرية الخاصة، فيمكن أن يقسّم النص الشعري إلى قسمين أيضاً، وحسب الزمنين (بدأ / الماضي + سيعود / الحاضر والمستقبل)، والزمن الماضي (بدأ) يعبر عن المرحلة الأولى من السيرة النبوية، وبداية الإسلام في عهد رسول الله ﷺ، وهي الغربة الأولى التي عاشها النبي وأصحابه في ظلّ حسد وحقد وكراهية القرشيين وغيرهم، ومحاربتهم لهذا الدين ، وهي غربة جنى المسلمون بصبرهم ثمارها بانتشار الإسلام وازدهاره.

إنّ الشاعر يستوحي من خلال غربة الإسلام الأولى التي وقعت في عهد النبي ﷺ جانباً من مسيرة الإسلام، الذي بدأ خفية وخوفاً من سطوة الكفار وعقابهم، وتنكيلهم لأنهم قلّة، فكان الإسلام في تلك الظروف غريباً بين مجتمع يدين بعبادة الأصنام وغيرها.

أمّا القسم الثاني الذي يعبر الشاعر فيه عن رؤيته فنكاد نلمسه في الانتقال إلى الزمن الحاضر والمستقبل (سيعود)، وهو زمن استخدمه الشاعر ليعبر فيه عن مشاهدته للغربة الثانية الواقعة، والتي ستقع أكثر فيما بعد.

---

[1] - محمود، حيدر، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 275 – 276.

وهي غربة تكاد تكون هي الغربة نفسها التي عاشها الرسول ﷺ مع أصحابه، فالإسلام اليوم مضطهد محارب، وإذا اجتمع القرشيون مع غيرهم على محاربة الرسول ﷺ والإسلام، فإنّ العالم اليوم مجتمع على حرب المسلمين وقتالهم، وعزلهم وحصارهم، فالصورة بين الزمنين تكاد تكون واحدة.

إنّ الغربة الأولى للإسلام ربما كانت أفضل كما يعبر عنها الشاعر، وقد اتفقت مع مضمون الحديث النبوي الشريف، إذ ترتب على الغربة وجود المدح لفئة من المسلمين اتصفوا بصفات جعلتهم يستحقون الثناء النبوي، وقد قدّموا للإسلام (الشهادة)، مما جعلهم أهلاً لهذه الدعوة النبوية (طوبى للغرباء).

فهؤلاء لم تثنهم الغربة والعزلة، أو الحصار والتعذيب عن اتباع هدي النبي، والمسير على طريقه الهادي، فكانوا يتدرجون بالسمو والارتقاء عبر سلسلة من الصفات، قادتهم بأعمالهم إلى أعلى المراتب:

طوبى للغرباء ـ طوبى للأطهار ـ طوبى للأحرار ـ طوبى للشرفاء ـ طوبى للفقراء إلى الله ـ طوبى..، وهي دالة على المزيد من الصفات المضمرة، لتكون قمة المراتب وأعلاها = طوبى للشهداء.

لكن الصفات المقترنة بالغربة الثانية وفق رؤية الشاعر تكون على عكس صفات الغرباء في غربة الإسلام الأولى، على اعتبار أن الغربة الأولى هي غربة خير، جنى المسلمون ثمارها ؛ لينتقل الشاعر ناقماً على زمنه الجديد، ويجرّد الغرباء الجدد من كلّ الصفات الإيجابية، فالغرباء الجدد فرّطوا في المبادئ، وابتعدوا عن هدي الرسول ﷺ، بل لقد ارتكبوا جرماً بحق الأجيال الآتية، إذ باعوا الأرض وأصبحوا (سماسرة لها).

إنّ الغربة الثانية التي يشهدها الشاعر فيها الغرباء سماسرة للأرض، وكل الأشياء لديهم تباع لجني ثمر واحد (المال / وسخ العمر)، مهما كانت النتائج، إذ لم يفكر هؤلاء السماسرة وتجار المبادئ بضياع الأوطان، وفرض الحرمان من جديد على المستضعفين، فكانت نتائج حصولهم على المال، وبيعهم الأرض والأشياء أن عمّ الحرمان على مستويات كثيرة، من الجمال والعاطفة، والفكر والمادة ؛ ليجوع الفقراء

أكثر حين يأكل العالم بقوته ومحاربة للإسلام خبز أطفال المسلمين المحاصرين، وحينئذٍ لا تنفع دموع الأطفال، ولا بكاء الشيوخ والنساء.

وبين الزمنين المحوريين يخاطب الشاعر الدنيا، في وقفة لوم ونصح في آن، إذ يجعل الدنيا سبباً لما حلّ بالأمة، ومن ثمّ يقدّم نصحه من خلال عبرة وتدبر في الدنيا، رابطاً إياها بزمن قصير يمضي:

- يا دنيا..

ما أنت ش سوى ومضةِ برقٍ

تومضُ في الليل.. وتخبو

وسرابٌ هذا الوهجُ الزّاهي

والأفقُ الرَّحبُ..

وشقيٌّ يا دنيا،

من تحملُهُ قدماهُ في الدّربِ

ولا يحملُهُ لحمل القلبُ..![1]

يحاول الشاعر من خلال هذا النداء للدنيا الملتهب ألماً من واقع مظلم، أن يجد مخرجاً لهذا الواقع، بالابتعاد عن الدنيا وحبّ شهواتها، لتكون الدنيا مسافة قصيرة بين زمنين هما محور النص الشعري (بدأ + سيعود)، فهي ومضة سَرعان ما تخبو، ولذا كان الزمن الأول وهجاً زاهياً وأفقاً رحباً، إلا أنّ الزمن الحاضر سراب أضاع الوهج الزاهي، فلا بد إذن من الخلاص من هذا السراب بالإيمان والعمل، فشقي الدنيا من تجرّد منهما.

يعود الشاعر على المرتكز الدلالي الهام في النص الشعري، والمستند إلى الحديث النبوي (بدأ الإسلام غريباً) ؛ ليخص الغربة بالرسول ﷺ، ويستوحي مشاهد عديدة لغربة الإسلام الأولى معتمداً على السيرة النبوية، إذ يقول:

[1] - محمود، حيدر، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص : 276.

- بدأ الإسلام غريباً..

وغريباً كان " أبو الزّهراءْ "

ويتيماً.. وفقيراً.. ووحيداً في

ليل الصحراءْ

وأراد الله، فطأطأ هامته العالمُ

واهتزّ الكونُ..

وديستْ تحت الأقدام العريانةِ،

تيجان العظماءْ..

وأمامَ " حُبيبات " التمر اليابسة انهارت

أصنام الشّرْكِ

وخرّت أركان السُّفهاءْ

وصحت من غفلتها الدّنيا

فإذا بمحمّدٍ البدويّ، الأميّ،..

على صهوتها..

الفارسُ، والمنقذُ، والهادي..

وإذا بالعربِ المنسيّين على خارطة الأرض،

يردّون لهذي الأرضِ، هويتها..

ويعيدون صياغة كلّ تضاريس الأرجاء [1].

إنّ هذه الغربة تُسقط على الرسول ﷺ حين كان غريباً ويتيماً، وفقيراً ووحيداً في الصحراء، لا يملك من الإمكانات ما يجعله يتحرك في هذه المساحة الممتدة

---

[1] - محمود، حيدر، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص: 277.

واللامتناهية (الصحراء)، ولكنه كان متمسكاً برسالة التوحيد والحق، ويدافع عن المظلومين وينصرهم، إذ لم تكن الصفات الدالة على الضعف: (غريباً ويتيماً، وفقيراً ووحيداً) سوى دوافع للقوة والمضي في ليل الصحراء.

وسبب غربة الرسول ﷺ هي معنوية وليست مادية، فمن هو إلا قرشي، لكن تعاليمه وسنته والدين الذي جاء به غريباً بالنسبة للقرشيين، وحين أصبح الدين غريباً لديهم، وأهله في غربة بالنسبة لهم، أصبح ناشر هذا الدين غريباً، وحورب.

وللدلالة على مدى الضعف الذي كان يعيشه الرسول ﷺ في هذا المجتمع الفاسد، ما جعل الشاعر يستدعي كنية الرسول (أبو الزهراء)، للإشارة إلى قلة الولد والمعين له وفق نظرة الكافرين.

إنّ هذه الصورة المستندة إلى جزء من مسيرة الرسول ﷺ في بداية الدعوة، جعلت الشاعر يستحضر صوراً أخرى ومشاهد متعددة من حياة الرسول ﷺ، ومسيرة الإسلام، فأمام كلّ الصعوبات والمعيقات، والحروب والحصار (الغربة الأولى)، استطاع الرسول ﷺ بعون الله أن يتغلب عليها، وينتصر، وينشر دعوته، وكانت النتائج الإيجابية على مستويات عظمى، وكلّها بالزمن المحوري الأول (بدأ)، إذ كان الفعل الأساسي في التحول من هذا الزمن (أراد) وفاعله لفظ الجلالة الله، ليأتي بالنتائج الخيّرة:

- طأطأ هامته العالم / اهتزّ الكون / ديست تيجان العظماء / انهارت أصنام الشرك / خرّت أركان السفهاء / صحت الدنيا من غفلتها / وليكون الرسول ﷺ بصفاته التي أستمدها الشاعر من القرآن الكريم { قُلْ يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنِّي رَسُولُ اللّهِ إِلَيْكُمْ جَمِيعًا الَّذِي لَهُ مُلْكُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ لا إِلَهَ إِلاَّ هُوَ يُحْيِي وَيُمِيتُ فَآمِنُواْ بِاللّهِ وَرَسُولِهِ النَّبِيِّ الأُمِّيِّ الَّذِي يُؤْمِنُ بِاللّهِ وَكَلِمَاتِهِ وَاتَّبِعُوهُ لَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ } [1].

فهو النبي البدويّ الأمي، لكنه الفارس الذي استطاع بصبره وحكمته أن يتجاوز أسباب الفشل والهزيمة بنشر الإسلام، وإذا بالعرب الذين كانوا مطية للفرس والروم، هم مَنْ يعيد رسم خارطة العالم بفتوحاتهم، وقوتهم المستمدة من قوة دينهم.

---

[1] - سورة الأعراف، الآية: 158.

وهذه المشاهد التي استحضرها الشاعر إنما هي إشارة استبشارية، يريد الشاعر أن يضعها للزمن الثاني / الحاضر والمستقبل (سيعود)، ومفادها أن العرب يستطيعون أن يتجاوزوا كلّ المعيقات والمصاعب، والضوائق للخلاص من غربة الإسلام الثانية، كما فعل الرسول ﷺ وأصحابه في الغربة الأولى.

وكأنه يقول لنا: إنّ التجربة ماثلة أمامنا فلنستفد منها، ولنطبقها ؛ ولذلك يورد الشاعر الأسباب التي جعلت المسلمين يتجاوزون تلك المصاعب والمعوقات، ويحققون النصر، ومن ثم انتشار الإسلام وازدهاره، وهي مرتبطة أيضاً بالزمن المحوري الأول (بدأ):

- كُنّا.. من حول رسول الله

سيوفاً، لا تخشى إلا الله

وشموساً تطلعُ في الليل،

لتهدي الظمآنين،

إلى أنوار اللهْ..

كنّا قرآن الحقّ، المتحرّك، والفاعلَ

في الأرض، وفي الإنسانْ

كنّا خير الحكماء،

و خير العلماء،

و خير الزرّاعِ،

و خير الصنّاعِ،

والقادة،

والفرسانْ..

ولهذا انتصرتْ، وانتشرتْ

كلماتُ الرحمن.. [1]

إنّ أسباب النصر، وتجاوز الغربة الأولى واضحة كما يوردها الشاعر من سيرة الرسول ﷺ، ومحصورة بين زمنين ماضيين: (بدأ + كنّا)، فقد كان المسلمون ملتفين حول الرسول ﷺ، بأمرته وحكمته سيوف حقّ، لا يخافون إلا الله، وكانوا دعاة خير إلى ربهم ؛ لذا كانوا على الحق، وبالحق يمشون، فكانوا كالشمس الساطعة، واختار الشاعر زمن سطوعها الليل المظلم، ليبين مدى عظمة الإسلام ورجاله، ويستمر الشاعر في تبيان صفات أصحاب رسول الله ﷺ (الغرباء)، إذ كانوا يحفظون كتاب الله قولا وعملا، ومن هنا كانوا خير الحكماء والعلماء، والزّراع والصنّاع، والسادة والقادة والفرسان، لهذا كلّه انتصرت وانتشرت كلمات الرحمن، وازدهر الإسلام، وعمّ نوره الأرض.

إنّ الزمن الحاضر والمستقبل الواضحة صوره للشاعر، بل والواقع يجعل الشاعر يبين أسباب ضياع الأمة وهزيمتها، فاقترن الزمن المحوري الثاني في النص الشعري بالفعل تنكرني (سيعود + تنكرني)، ويبيّن الشاعر كلّ الأسباب التي تجعل الإسلام في غربة ثانية، يتقمّص فيها الشاعر شخصية الضعيف المحاصر، والمحتلة أرضه:

- تنكرُني.. يا سعف النخلِ،

وتنسى.. هذا الوجه البدويّ،

القادمَ من أرض الإسراءْ؟!

ملهوفاً جئتُ إليكَ،

أناديك لتصحو..

فالسكّين المطعونُ بها قلبي..

توشك.. أن تأتي..

لتقطع كلَّ الأحشاءْ!

---

[1] - محمود، حيدر، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص : 278.

ولتذبح ترنيمات التبريح،

وتهويمات التسبيح،

وتغتالَ من الصدرِ ، الإيمان!

فقد اغتالت (يا سعف النّخل)

الأقصى..

واغتالت.. فيه القُرآنْ!!

مَنْ يعرفُ وجه الأقصى؟!

مَنْ يذكرُ شكل مآذنهِ ،

أو لون حجارته..

أو.. رائحة تُرابهْ؟

مَنْ يشتاق إلى دفء السجداتِ

ودفء الركعاتِ..

ودفء التسبيح بمحرابهْ؟!

مَنْ يذكرُ وجه حبيبي؟

مَنْ يأخذُ قلبي.. لحبيبي..

ويُعلّقُهُ شمعة حُبٍّ.. في بابهْ؟!

مَنْ يملكُ سيفاً ،

لا يستعملُه للزينة؟

مَنْ يملك كفّاً ، لا يسكنها الخوفُ،

وزنداً.. لم يأكلُه الزّيفُ،

وعينين مكحّلتين بكُحل النخوةْ..

مَنْ يؤمنُ؟! أنّ الحقّ هو الإصرارُ،

و أنّ الحقّ.. هو القوّة؟!

مَنْ يُشهر في هذا الزّمن الكافر

إسلامهُ؟!

مَنْ يُشهر..

في هذا الزّمن الكافر

إسلامهُ؟! [1]

فالإشارة واضحة لبلاد النخيل (الخليج)، التي تتكّرت ونسيت هذا البدويّ القادم من أرض فلسطين، لتظهر (أنا) الشاعر جلية: (أناديك، قلبي)، وهي (أنا) تعبّر عن همّ جماعي لا فردي لكل قادم من أرض الإسراء، ويتعرض للجرح والقتل.

ولهذا كانت الأفعال والصفات المقترنة بالقتل كثيرة: (السكّين المطعون بها قلبي، تتقطّع كلّ الأحشاء، لتذبح ترنيمات التبريح، تغتال من الصدر الإيمان)، وهي صور معبرة عن مشاهد الغربة الثانية، وتنكّر بلاد النخيل لأرض الإسراء وتخليها عنها، ويورد الشاعر الأسباب الكافية لهذه الغربة الجديدة، ولضياع الأرض، وهدر الحقوق، وهي النكران والنسيان، والطعن والقتل، والذبح والاغتيال، وضياع القرآن، ونسيان الأقصى، الذي أوصانا به الرسول ﷺ في غير حديث نبوي.

لقد شكّل الأقصى نقطة الارتكاز ؛ لقداسته ومنزلته، ولا ينبغي للعرب والمسلمين نسيانه، ونسيانه من أوضح مظاهر الغربة الثانية للإسلام، فقد نسوه، ولم يعد يذكر وجهه أحد، ولا شكل مآذنه، أو لون حجارته، أو رائحة ترابه، إذ كلها تعرّضت للتغيير ماديا بالحرق اليهودي، والتدمير المستمر لهذا الرمز الإسلامي، ومحاولة تهويده، وطمس معالمه العربية والإسلامية، ومعنوياً لنسيان العرب الأقصى ؛ لبعدهم عنه، ولحبهم الدنيا إذ تذكّروا السهر واللعب والنزهات، وكان مصير الأقصى في قلوبهم وعقولهم الضياع.

---

[1] - محمود، حيدر، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص : 279 – 281.

يحاول الشاعر أن يسترجع صورة الأقصى لتكون ماثلة في قلوب العرب والمسلمين بدفعهم للشوق إلى الصلاة فيه، والتسبيح والركوع، وهو أمر مرتبط بفضائل المسجد الأقصى، فالصلاة فيه خمسمئة صلاة، فعن أنس بن مالك قال: قال رسول الله ﷺ" صلاة الرجل في بيته بصلاة وصلاته في مسجد القبائل بخمس وعشرين صلاة وصلاته في المسجد الذي يجمع فيه بخمسمائة صلاة. وصلاته في المسجد الأقصى بخمسين ألف صلاة. وصلاته في مسجدي بخمسين ألف صلاة. وصلاته في المسجد الحرام بمائة ألف صلاة "[1].

فالأقصى هو حبيب الشاعر ؛ لذا يتمنى أن يعلّق قلبه تضحية وفداء على بابه، موجهاً النقد اللاذع لأمة تخلّت عن الجهاد، مما جعلها تعيش الذل والهوان، عاقداً مقارنة بين حالين في زمنين، وغربتين متباينتين، غربة أولى كان أصحاب رسول الله ﷺ سيوفاً حوله، يجاهدون، ويضحون، ولديهم نخوة، وغربة ثانية ضاعت السيوف فيها، وأصبحت للزينة تعلّق في واجهات البيوت، وهي مفارقات لاذعة، إذ إنّ السيوف تعدّ للقتال والجهاد، ودفع الظلم لا يعلّق للزينة، كما أن المسلمين في الغربة الأولى كانوا لا يخافون إلا الله، ولا يعرفون الكذب والزيف، لكن العرب في الغربة الثانية يعيشون بالزيف وبلا نخوة.

إنّ هذه الصورة القاسية لمشاهد الغربة الثانية، أحالت الإسلام خارجاً عن دائرة أهله، فلم تكن غربة للإسلام بقدر ما هي إشارة للكفر والجحود للإسلام، فالحق لم يعد قوة ولا إصراراً، ولا ساطعاً كما كان في الغربة الأولى، وإنما هو ضعيف لضعف أهله، فالشاعر في سخرية من هؤلاء، ويطلب العودة للإسلام والخروج من الكفر، إذ مَنْ يملك جرأة وإصراراً في هذا الزمن ليشهر إسلامه من جديد، في حالة تذكّرنا بالغربة الأولى حين كان الإسلام سرّاً لم يشهر، غير أن الحال تختلف من جهة

---

[1] - ابو عبدالله القزويني، محمد بن يزيد ، سنن ابن ماجه، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار الفكر – بيروت، ج1، ص: 453، مع الكتاب: تعليق محمد فؤاد عبد الباقي والأحاديث مذيلة بأحكام الألباني عليها. و انظر: سليمان بن احمد الطبراني، ابو القاسم (1415هـ)، المعجم الأوسط، تحقيق: طارق بن عوض الله بن محمد، عبد المحسن بن إبراهيم الحسيني، دار الحرمين – القاهرة، ج 7، ص: 112.

أن تلك الحال مرتبطة بالخوف على الإسلام، لقلّة أهله وضعفهم، أمّا الحال الثانية التي أصبح الإسلام فيها بعيداً لدرجة الكفر، فهي حال تتعلق بالخوف من الإسلام، إذ أصبح الخوف من الأعداء سبباً لدى الكثيرين من أن يشهروا إسلامهم ظنّاً من أن يتعرّضوا للمضايقة والعذاب، ولأن الإسلام ضعيف في القلوب ؛ فقد سيطرت الدنيا والأعداء على العرب.

إنّ هذه القصيدة تشكّل صفحات من سيرة الإسلام والنبي ﷺ، وقد اختزلت في فقراتها العديد من مشاهد السيرة، وحاول الشاعر أن يقارن بين زمنين يتعلقان بغربة الإسلام ؛ لأخذ العبرة من واقع مضى على واقع حاضر.

■ " مرسوم بإقالة خالد بن الوليد "، لنزار قباني.

تمثل هذه القصيدة نموذجا لاستدعاء الشخصيات التراثية الدينية، والتاريخية والسياسية، إذ حشد الشاعر فيها رموزا دينية لها أثرها في التاريخ الإسلامي، وارتبطت بمفارز هامة من تاريخ الأمة وتحول مسيرتها، وقد حمل عنوانها اسم قائد فذ، له سجل حافل على صعيد الانتصارات العسكرية في عهد الجاهلية و الإسلام.

يتناول الشاعر هذه الشخصيات مركزًا على ثلاث شخصيات هامة هي:

1- خالد بن الوليد ﷺ، وقد حمل عنوان القصيدة اسمه، ولكن في صفة سلبية (عزلة)، وهو قائد معروف بانتصاراته في الجاهلية و الإسلام، وله الدور البارز في نشر الدين والفتوحات، من خلال عدد من الغزوات والمعارك، كمؤتة واليرموك، وأحد قبل الإسلام.

2- صلاح الدين الأيوبي: الشخصية الثانية البارزة على الصعيد السياسي والتاريخي، وله دور كبير في حرب قوى الشر، وتحقيق الانتصارات للمسلمين، وأهم حدث قام به هو محاربة الصليبيين والانتصار عليهم في حطين، كما ارتبط اسمه بتحرير بيت المقدس قبلة المسلمين الأولى من أيدي الصليبيين.

3- طارق بن زياد: وهي الشخصية الثالثة الهامة في نص نزار قباني، وهي شخصية قيادية ارتبطت بتاريخ ناصع على المستوى الحربي في الفتوحات الإسلامية، وارتبط اسمه بالأندلس، وعبور زوارقه البحر في رحلة العودة والتحرير للأندلس.

والقصيدة بمجملها تصور واقع الأمة العربية، وهي تعيش حالة من الانهزام والاستسلام والذل، بل تصفية قادتها بأيدي زعمائها، والقضاء على كل أمل يعيد لها هيبتها، أو يضئ نورها، لذا ارتبطت قياداتها على مستوى الحكّام بالخيانة، وهو ما تجسده هذه القصيدة، من خلال عزل خالد بن الوليد الجديد فيها.

وربما تعبر القصيدة عن تاريخ يعيد نفسه في أحقاب مختلفة مرت على الأمة، تأرجحت فيها بين الانهزام والانتصار، ثم عادت إلى الانهزام والاستسلام، كما أن القصيدة شاهد على حقبة من تاريخ الأمة الحديث، والذي شهد خيانات عظمى أدت إلى عزل خالدها الجديد، و إلى اتجاه تصالحي مع العدو الأزلي، الذي ارتكب بحق أبنائها أعظم المجازر، وعمليات القتل، واحتلال الأرض، وتهويد عروبتها ، يقول نزار قباني:

- سرقوا منا الزمان العربيّ
سرقوا فاطمة الزهراءَ من بيت النبيّ
يا صلاح الدين،
باعوا النسخة الأولى من القرآن،
باعوا الحزن في عينيْ عليّ..
كشفوا في أُحُد ظهر رسول الله..
باعوا الأنهر السبعةَ في الشام،
وباعوا الياسمينَ الأمويّ..
يا صلاحَ الدين ،
باعوكَ، وباعونا جميعا..
في المزاد العلنيّ..[1]

إن هذا المطلع والذي يتكرر في القصيدة يتكئ على فعل محوري (سرقوا)، وهو فعل سلبي، يتعلق بسلب الحقوق والظلم، وجاء الفاعل فيه مجهولا ، عبّرَ عنه

---

[1] - قباني، نزار، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 487.

ضمير الجمع (واو الجماعة)، لكن المفعول به في الحالين المتتابعين للمقطعين الأولين هو: (الزمان العربي، الطموح العربي)، وكلاهما عربيّ، وقع عليه أثر الفاعل، والفاعل يمثل جهات شتى ؛ إذ يحارب العرب من الداخل والخارج.

فالعربي يعاني، ويُحارب، والأمة تعاني وتُحارب، فلم يكتفِ الأعداء بسرق زمانها ومجدها وانتصاراتها، بل سرقوا جوهرها، ومصدر عزها ومجدها وبقائها، وأمل نهضتها، والذي أشار الشاعر إليه بشخصية فاطمة الزهراء، والنسخة الأولى من القرآن الكريم.

تمثل شخصية فاطمة مصدرا من مصادر السنة النبوية الشريفة، فهي تروي عن أبيها محمد ﷺ الأحاديث، وتنقل سيرته، وهي من بيته، وسرقتها تعني سرقة هذا الأمان من الأمة، ثم جاء التعبير عن ضياع كتاب الأمة بالفعل (باعوا)، وهو فعل مرتبط أيضا بفاعل أشرنا إليه في الفعل سرقوا، ليكون البيع يحمل دلالة نفعية لمن قاموا به بقصد التكسب، ومن ثم تعرّض أقدس مصونات الأمة للبيع " القرآن "، وباعوا الحزن في عيني عليّ، وهي إشارات إلى شخصية تعرضت للتشكيك والغدر، والخيانة في مسلسل من المعارك والقتال بين المسلمين في صفين والجمل، والشاعر حينما يذكر هذه الشخصيات يستعيد تاريخا للأمة حافلا بالأحداث، على أن أهم ما يميز تلك الأحداث هو الخيانة والغدر: (كشفوا في أُحُد ظهر رسول اللهِ).

ويأتي بيع صلاح الدين، والأمة جميعا في المزاد العلني في دلالة واضحة عن تخلي الأمة عن القيادة، والمعارك والقتال، وترك أمرها لأعدائها، فملكوا السيطرة والقوة، والعمل فـ " سرقوا وباعوا وعزلوا "، يقول نزار قباني:

– سرقوا منّا الطموح العربيّ

عزلوا خالدَ في أعقاب فتح الشامِ،

سمّوه سفيرًا في جنيف،
يلبسُ القبعةَ السوداءَ..

يستمتعُ بالسيجار.. والكافيار..
يُرغي بالفرنسيةِ..

يمشي بين شقراوات أوربًا..

كديكٍ ورقيّ..
أتراهم دجّنوا هذا الأمير القرشيّ
هكذا تُخصى البطولاتُ لدينا يا بُنيّ [1].

يستدعي نزار قباني في هذا المقطع شخصية خالد بن الوليد القائد العسكري المعروف بانتصاراته، ليكون واقعا تحت تأثير فعل مرتبط بسلسلة من الأفعال التي تعاني منها الأمة: (سرقوا + باعوا + عزلوا) ، والعزل يحمل دلالة انهزامية انتقامية، وفي هذا مفارقة كبيرة واضحة، إذ كيف يعزل قائد اتصف بالقوة والحنكة والفروسية والانتصار؟ إذ إن المنطق أن يظل هذا القائد مستمراً بعمله لتحقيق المزيد من الانتصارات، لكن الفعل المدهش والمستهجن هو عزل هذا القائد!

والشاعر يسقط شخصية خالد بن الوليد على القائد العربي الفريق الشاذلي، وهناك إشارات دالة أن هذه الشخصية هي نفسها شخصية خالد بن الوليد التي استدعاها الشاعر، فالقصيدة في ديوان " مواويل دمشقية إلى قمر بغداد "، ونشرت طبعته الأولى سنة 1979م، وتم إقالة الفريق الشاذلي سنة 1973م، ونصب سفيرا في عام 1974م، ووقعت المصيبة الكبرى "كامب ديفيد" وتوقيع مصر على المعاهدة 1978م، وقد أعلن الشاذلي بعدها اعتراضه على المعاهدة، ويحاكم عسكريا بتهمة ملفقة، وهذه الأحداث التاريخية منسقة تتسق مع كل أحداث القصيدة.

فلم يعد فتوح بعد فتح الشام ؛ لأن الأعداء عزلوا القادة، لقد عزل خالد بن الوليد من قيادة الجيش، وعزل الشاذلي من قيادة الجيش، وحين يعزل ويصبح سفيرا في بلاد الأعداء، يلبس مثلهم ويمارس طقوس المدينة الفارغة، ويدجّن على هواهم " يستمتع بالسيجار، يرغي بالفرنسية، يمشي بين الشقراوات "، ويصبح فارغا مجردا من القوة والقيادة " كديك ورقي " ؛ لتكون النتيجة الفادحة قتل البطولات واغتيالها " هكذا تخصى البطولات يا بني".

---

[1] - قباني، نزار، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 488.

وفي سياق استدعاء الشخصيات القيادية العسكرية يستدعي نزار قباني من جديد شخصية ثالثة هامة، وهي طارق بن زياد، إذ يقول:

- سرقوا من طارقٍ معطفَهُ الأندلسيّ
سرقوا منه النياشين أقالوه من الجيشِ،
أحالوه إلى محكمة الأمن،
أدانوه بجرم النصر، هل جاء زمانٌ
صار فيه النصرُ محظوراً علينا يا بُنيّ؟
ثم هل جاء زمانٌ؟
يقفُ السيفُ به متّهماً
عند أبوابِ القضاء العسكريّ
ثم هل جاء زمانٌ؟
فيه نستقبلُ إسرائيل بالورد.. وآلاف الحمائمْ
و النشيد الوطنيْ
لم أعد افهم شيئاً يا بُنيّ...
لم أعد افهم شيئاً يا بُنيّ
لم أعد افهم شيئاً يا بُنيّ.
رهنوا الشمس لدى كل المرابين،
وباعوا بالملاليم القمر رهنوا سيف عمر
شنقوا التاريخ من رجليه،
باعوا الخيل و الكوفية البيضاء
باعوا أنجم الليل وأوراق الشجر
سرقوا الكحل من العين،

وباعوا في عيون البدويات الحور
أجهضونا قبل أن نحبل أعطونا حبوبا تمنع التاريخ أن ينجب أولاداً
وأعطونا لقاحا يمنع الشام أن تصبح بغداداً
وأعطونا حبوبا تمنع الجرح الفلسطيني أن يصبح بستان نخيل
وماريغوانا لقتل الخيل أو قتل الصهيل
وسقونا من شراب يجعل الإنسان من غير مواقف [1].

ثم أعطونا مفاتيح الولايات و سمونا ملوكاً للطوائف، ومرة ثالثة يعود الفعل "سرق" إلى الحضور ؛ ليؤكد الشاعر مدى الظلم الذي يعانيه أبناء الأمة، وهي تتعرض للسرقة في كل مقدراتها ورموزها، وهنا يجعل المسروق هو معطف طارق بن زياد الأندلسيّ، وهي إشارة للتخلي عن الهوية والوطن والمكان، وإذا سرقت الأندلس وسرقت معالم العروبة والإسلام فيها، فقد سرقت انتصارات العرب، وأقيل قادتها الآمال بالنصر، فلم يعد في الجيش قادة، وهي إحالة ثانية إلى الفريق الشاذلي الذي أقيل من قيادة الجيش :
ليحاكم ويحال إلى محكمة عسكرية، والذنب كما يقول نزار قباني هو جرم النصر:
" أدانوه بجرم النصر".

إن ثمة متغيرات كثيرة تحدث في مسيرة الأمة والقصيدة على السواء، إذ إن القصيدة تعبر عن متغيرات الأمة، وعودتها إلى الوراء، فالنتيجة لإقالة القادة هي الهزائم، وهنا يكون السؤال المتكرر لدى الشاعر، والمليء بالسخرية والتهكم:

هل جاء زمان صار فيه النصر محظورًا علينا؟

هل جاء زمان يقف السيف به متهما عند أبواب القضاء العسكري؟

هل جاء زمان فيه نستقبل إسرائيل بالورد، وآلاف الحمائم والنشيد الوطني؟

إنها أسئلة محورها عنصر الزمان المتكرر، وكأن الشاعر يريد أن يحاكم هذا الزمان الذي جاء بهذه الحيثيات من بوادر الانهزام، والانقلاب إلى الذل والتهويد، والاستسلام كمن هو الفريق الشاذلي، وتكون قمة المأساة والانهزام هي معاهدة الصلح والخيانة: " اتفاقية كامب ديفيد "،التي مكّنت إسرائيل من اختراق القلب

---

[1] - قباني، نزار، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 489 – 491.

العربي، وتسجيل حضورها على الساحة العربية في مصر، لذا يتعجب الشاعر كيف لهذا الزمان أن يجيء بيوم تُستقبل فيه إسرائيل العدو (مفارقة) بالورد بدل القنابل والرصاص، وبالحمائم والسلام، ليرتفع نشيدها الوطني في سماء العروبة؟؟!

هذه الأحوال المدهشة في أحداثها جعلت الشاعر لم يفهم شيئا، إذ انقلبت الموازين، وتغيرت المبادئ، ولهذا يكرر الشاعر جملته المعبرة عن الصدمة " لم أعد أفهم شيئا ".

وهذا الاعتراف الكامل لدى الشاعر بجهله آتٍ من مظاهر ومشاهد عديدة، يسردها في القصيدة، ويأتي بالمزيد من الأفعال التي يرتكبها الأعداء، فقد رهنوا الشمس، وباعوا القمر، وكسروا سيف عمر وشنقوا التاريخ، وباعوا الخيل، والكوفية البيضاء، وهذه الإشارات الرمزية دالة بمجملها عن ضياع النصر واغتياله، لقتل أسبابه، من إخفاء النور والسطوع والإشراق: (الشمس والقمر)، إلى كسر سيف عمر بن الخطاب المتصف بالعدالة والفروسية ورفض الظلم، وبيع الخيل التي يعقد في نواصيها الخير، وبيع عروبة فلسطين (الكوفية البيضاء) ؛ لتكون النتيجة هي اغتيال للتاريخ وشنقه، بل لم يكتف الأعداء بالأفعال المتتابعة للقضاء على كل نصر، بل لقد أجهضوا كل مشروع للوحدة والنصر(أعطونا لقاحا يمنع الشام أن تصبح بغدادًا) ؛ لذا (أعطونا حبوبا تمنع التاريخ أن ينجب أولادا).

إن كل المؤشرات التي يأتي بها الشاعر دالة على عمق الجرح العربي، ومعبرة عن حالة التفكك والضعف، وكيف استطاع الأعداء بث اللهو واللعب، والسهر والشرب وغيرها من أسباب الضياع، والتي مكنت الأعداء من قتل الجرح الفلسطيني دون أن يمتد إلى ثورة عارمة، ومكنت الأعداء من تقسيم الأمة إلى ولايات، وتنصيب الزعماء عليها، تماما كما ضاعت الأندلس حين كثرت ولاياتها، وكثر ملوك طوائفها!

يعود الشاعر لبث خطاب إلى صلاح الدين، من خلال استدعاء شخصية هذا القائد، الذي حرر بيت المقدس - محور الصراع العربي اليهودي - إذ يقول:

- يا صلاح الدين

هل تسمع تعليق الإذاعات وهل تصغي إلى هذا البغاء العلني
أكلوا الطعم وبالوا فوق وجه العنفوان العربي
ما الذي يجري على المسرح من يجذب خيطان الستار المخملي
من هو الكاتب لا ندري من هو المخرج لا ندري ولا الجمهور يدري يا بني
إنهم خلف الكواليس وهم يغتصبون امرأة تدعى الوطن
يبيعون الخلاخيل برجليها يبيعون البساتين بعينيها
يبيعون العصافير التي تسكن في نافذة النهدين من بدء الزمن
ويبيعون بكأسين من الويسكي أملاك الوطن
سرقوا منا الزمان العربي
أطفؤوا الجمر الذي يحرق صدر البدوي
علقوا لافتة البيع على كل الجبال
سلموا الحنطة و الزيتون و الليل و عطر البرتقال
فهل جاء زمان صار فيه كل من يحمل صندوق سلاح
كالذي يحمل صندوق حشيش يا بني
ثم هل جاء زمان صار فيه الحرف ضد الشفتين [1].

ومن خلال استحضار هذه الشخصية يوجه نزار قباني النقد للأمة، التي استكانت وأصبحت تتكلم دونما عمل، والأعداء يرسمون طريقها، ويحطمون آمالها، وكأنها موضوع مسرحية تحاك خيوطها بأيدي أعدائها ؛ لتكون النتيجة المفزعة هي ضياع الوطن، والنداء لصلاح الدين يحمل معنى الاستغاثة:

هل تسمع ما يدور من سخرية وإذلال؟ والأعداء يقدمون الإهانة للأمة في السيطرة على مقدراتها (أكلوا الطعام)، وفي أبشع صور الإذلال والإهانة، ومس الكرامة (بالوا فوق وجه العنفوان العربي) و (يغتصبون امرأة تدعى الوطن).

---

[1] - قباني، نزار، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 490 – 493.

وأمام هذه المشاهد المعبرة عن الانهزام والإذلال يريد الشاعر قائدا قويا كصلاح الدين، يعيد للأمة هيبتها ونصرها، ويعيد أقصاها الذي أقصي عنها وهوّد.

إن الشاعر يرسم لوحة لذلك الوطن الذي أغتصب، وقد تعرض للخيانة من سماسرة البيع، الذين مارسوا غدرهم وخيانتهم على أتمها، حينما أضاعوا الوطن بل (يبيعون) البساتين والعصافير والسهول ؛ لإشباع رغباتهم في الشرب واللهو: " يبيعون بكأس من الويسكي أملاك الوطن".

ولقد كان للفعل (يبيعون) الدال على الاستمرار حضور في هذه الفقرة المتعلقة بالوطن واغتصابه، ليبين الشاعر أن سبب اغتصاب الوطن وضياعه هو البيع المستمر له، ولذا عاد الشاعر أيضا إلى مطلع قصيدته ليعيده: " سرقوا منا الزمان العربي"، وهو ما يعني سرق الصورة المشرقة لذلك الزمان الذي يمثله الشخصيات التي استدعاها الشاعر: عمر بن الخطاب، خالد بن الوليد، صلاح الدين، طارق بن زياد، والممثلة لزمن ملئ بالانتصارات، وهو أمر رفع شأن العرب أعاد لهم كرامتهم، وعزة أمتهم بعزة الإسلام، وكأن الشاعر من خلال هذا الاستدعاء والتركيز على هذا الزمن الذي سُرق، يقيم صورة للزمان الحاضر الملئ بالهزائم والانكسارات، ويبين أسباب الضعف والذل من تخلي الأمة عن دورها وتاريخها، وممارسة الخيانة في أعلى مستوياتها حينما تتعلق بالوطن: " علقوا لافتة البيع على كل الجبال، سلموا الحنطة والزيتون والتين وعطر البرتقال " وهي رموز لأرض فلسطين خاصة، بل وتشكل رمزا لقوة الأمة ومنعتها، إذ تخلت عن غذائها لأعدائها، ولن تفلح أمة تأكل مما لا تزرع وتلبس مما لا تصنع.

فالزمن الذي يقيم عليه الشاعر قصيدته زمن مخيف، لتبدل المبادئ، وتغير القيم، مما جعل حمل السلاح مساوياً لحمل الحشيش في الجرم، لأنه زمن الانكسارات والاستسلام، و إقالة القادة، بل وتخلي الأضلع عن القلب، إذ أصبح الهمُّ الفردي غالباً على الأمة، وهذا ما جعل الشاعر ينادي صلاح الدين من جديد ليقيم ما أعوج ويعيد النصر إليها من جديد:

- يا صلاح الدين

هذا زمن الردة و المد الشعوبي القوي

أحرقوا بيت أبي بكر وألقوا القبض في الليل على آل النبي
فشريفات قريش صرن يغسلن صحون الأجنبي
يا صلاح الدين ماذا تنفع الكلمة في هذا الزمان الباطني
ولماذا نكتب الشعر وقد نسي الله الكلام العربي.[1]

إن الزمن هو المحور الأساسي في قصيدة نزار، لذا نسب إليه العديد من الأحداث، بل أقام مفارقة قوامها زمنان: زمن عربي إسلامي، يمثله القادة أمثال عمر بن الخطاب، وصلاح الدين- وهو زمن ملئ بالانتصارات - ، وزمن عربي جديد تخصى فيه البطولات، مظاهره اللهو والتسلية والمخدرات، لذا لم ينسب الشاعر له الأحداث في نهاية قصيدته، بل وصفه بزمن الردة والمدّ الشعوبي القوي، في إشارة إلى محاربة العروبة والإسلام، والعودة إلى الكفر، لذا حاربوا مَنْ يحارب المرتدين: أبا بكر وعمر، وأصبحت المرأة العربية الفارسة في هذا الزمن خادمة لدى الأعداء تغسل صحونهم، وهي أقوى الصور المعبرة عن الإذلال والاستسلام، لذا كان إلحاح الشاعر أن ينادي صلاح الدين ؛ ليعيد ذلك الزمن العربي بنصر عظيم كما في حطين، وتحرير جديد لاسترداد بيت المقدس، وهو زمن العمل والفعل، وليس الكلمة التي لا تردع ولا تجدي نفعا، إذ نسي العرب الكلام العربي.

إن هذه القصيدة بجملها تعبر عن واقع الأمة، من خلال المقارنة بين زمانين: زمن عربي ماض مشرق، وزمن عربي حاضر مخزٍ، وهو الأمر الذي جعل الشاعر يستدعي الشخصيات التراثية الدينية التي ذكرناها، في محاولة للخروج من هذا الزمن باستحضار تاريخ لزمن عظيم، يتمنى الشاعر عودته، وهذه العودة تحتاج إلى قادة كالذين استدعاهم.

[1] - قباني، نزار، الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص: 493.

الخاتمة

يتبين لنا من خلال هذه الدراسة أن التناص الديني ورد بكثرة في شعرنا العربي المعاصر، وعند الشعراء النماذج على وجه الخصوص، (بدر شاكر السياب، خليل حاوي، أمل دنقل، نزار قباني، سميح القاسم، حيدر محمود)، ولم يكن ورود التناص مسألة اعتباطية، بل له دلالات معينة، وأغراض تنوعت، وتعددت وفق سياقات وظّف بها، وعن قصدية تامة، كما أن التناص الديني سمة ظاهرة لدى العديد من الشعراء، إذ قامت بعض البناءات الشعرية على التناص بكاملها، وهو ما يمكن أن نسميه القصيدة المتناصة، التي قامت في تعالقها مع نصّ مقدّس من أولها لآخرها، على نحو: (مقابلة خاصة مع ابن نوح) لأمل دنقل، و (بدأ الإسلام غريباً) لحيدر محمود .

مرّت الأمة العربية بأحداث جسام، وفرضت عليها معارك جمّة، وتعرّضت لسلسلة من النكبات والهزائم، بدءاً من نكبة فلسطين 1948م، وضياعها، وسقوطها بيد اليهود، ومروراً بالحروب العربية الإسرائيلية 1956م و 1967م، و 1968م، و 1973م، 1982م، وانتهاءً بحروب الخليج الأولى 1981م، والثانية 1991م، والثالثة 2003م، والتي أدّت إلى عودة الشعراء إلى النصوص المقدّسة: القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والعهد القديم والجديد / التوراة والإنجيل)، للنهل من معينها وإدراجه في تجاربهم المرّة، والتعبير عن هموم أنفسهم، وكانت قضية العرب الأولى (فلسطين) المحور الأساسي في توظيف غالب هذه التناصات، لما لفلسطين من مكانة دينية، ممثلة بالأقصى وما حوله، والقدس الشريف، وكنيسة القيامة، وغيرها من أماكن ارتبطت بالأنبياء، ومن ثمّ الصحابة الكرام، وانتهاءً بالقادة العظام من العرب والمسلمين .

أصبح التناص الديني بنية أساسية في القصيدة العربية المعاصرة، وقد منح النص الشعري دلالات وأهمية كبيرة، إذ كان لتوظيف النصوص الدينية دلالات جمالية، ونفسية ورمزية وسياسية، ولذا ورد التناص في شعرنا العربي المعاصر وأصبح جزءاً من قضايا النص الشعري وتقنياته، من العنونة التناصية والخاتمة، إلى التناص اللوني،

والرموز التراثية الدينية، لقد كان للشخصيات التراثية الدينية حضور بارز في النصوص الشعرية، وكان استدعاؤها يمثل قناعا في كثير من الأحيان، أو رمزاً لدى العديد من الشعراء، للتعبير عن تجاربهم وهمومهم الفردية والجماعية، وإسقاطها على واقع الأمة التي تعاني الضعف والاستسلام، إذ ساعد توظيف هذه الشخصيات الشعراءَ على إثراء تجاربهم، ومدّ النصوص بقيمة دينية وتاريخية وسياسية، جعلت منها مرجعاً هاماً لحقب مختلفة من تاريخ أمتنا .

بل أصبح بعض هذه الشخصيات رموزاً تحيل إلى قصص كاملة، أو أحداث متنوعة يختزلها الشاعر من خلال هذا الاستدعاء لهذه الشخصيات .

وظّف الشعراء التناص الديني، واهتموا به وفق رؤيتهم، ووجهوه اتجاهات مختلفة، كان للعامل النفسي والتاريخي والسياسي أثر واضح في اختيار النصوص الغائبة، التي أحالوا إليها في قصائدهم، بل أصبح التناص الديني مرتكزاً في بنية بعض القصائد، التي قام بعضها على نص مقدّس سيطر على كل القصيدة، وكان لبعض السور من خلال قصص القرآن حضور في استدعاء الشعراء للنصوص الغائبة، كقصة نوح ويوسف وأيوب عليهم السلام .

كان للقرآن الكريم المساحة الكبرى في تأثر الشعراء بنصوصه ؛ لما يحمل القرآن الكريم من صفة القداسة، وبما يحمل من دلالات لا متناهية في كل زمان ومكان، فكان حاضراً بقوة على مستوى الكلمة والآية، وبمواضيعه وقصصه وشخصياته .

وأخيراً، فإنني في هذا البحث حاولت معالجة النصوص موضع التناص الديني معالجة فنية، تقوم على دراستها وفق سياقاتها، وبيان مدلولاتها وقيمتها، وتوضيح بعض القضايا الشعرية مثل: التناص والعنوان، والتناص والخاتمة، والتناص واللون، وهي دراسة لا أدّعي فيها الكمال، بل هي حافز لمواصلة البحث، فإن أصبتُ فالحمد لله، وإن قصّرت فهذه طبيعة البشر، والله من وراء القصد .

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم .**
- **الإنجيل .**
- **المصادر و المراجع**

1. ابن الأثير، ضياء الدين (ت 637هـ)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، (ط1)، تحقيق (أحمد الحوفي و بدوي طبانة)، القاهرة: دار نهضة مصر، (1973).
2. أدونيس، علي أحمد سعيد، (1983)، زمن الشعر، (ط3)، بيروت: دار العودة .
3. إسماعيل، عزالدين، (1978)، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، (ط3)، القاهرة: دار الفكر العربي.
4. إسماعيل، عزّ الدين، (1994)، الشعر العربي المعاصر، تشكيل الصورة في الشعر العربي، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، (ط5)، المكتبة الأكاديمية.
5. اصطيف، عبد النبي، (1990 – 1991)، في النقد الأدبي الحديث، مطبوعات جامعة دمشق .
6. أوكان، عمر، (1992)، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، المغرب: أفريقيا الشرق .
7. البادي، حصة عبد الله سعيد، (2009)، التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي نموذجا، (ط1)، عمان: دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع.
8. البخاري ، محمد بن إسماعيل أبو عبدالله البخاري الجعفي، (256هـ)، الجامع الصحيح المختصر، (ط3)، تحقيق (د. مصطفى ديب البغا أستاذ

الحديث وعلومه في كلية الشريعة - جامعة دمشق) اليمامة – بيروت: دار ابن كثير، (1407 – 1987).

9. البقاعي، محمد خير، (1998)، دراسات في النص والتناصية ، (ط1)، حمص _ سوريا: مركز الإنماء الحضاري .

10. بنيس، محمد، (1985)، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، (ط2)، بيروت الدار البيضاء: دار التنوير للطباعة والنشر.

11. بنيس، محمد، (1979)، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، (ط1)، دار العودة .

12. البيهقي، أحمد بن الحسين بن علي بن موسى أبو بكر، (458هـ)، شعب الإيمان (ط1) ، تحقيق (محمد السعيد بسيوني زغلول)، بيروت: دار الكتب العلمية، (1410).

13. البيهقي، أحمد بن الحسين بن علي بن موسى أبو بكر (458هـ)، سنن البيهقي الكبرى، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، مكة المكرمة: مكتبة دار الباز .

14. بنيس، محمد، (1990)، الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)،(ط1)، المغرب: دار توبقال للنشر (1414هـ / 1994م).

15. تبت، القس سامي، (2000)، الصلاة العنصر الغائب، القاهرة، الكنيسة الإنجيلية بقصر الدوبارة، شركة أوفست للطباعة.

16. الترمذي ، أبو عيسى محمد بن عيسى السلمي (279هـ) ، الجامع الصحيح سنن الترمذي، تحقيق (أحمد محمد شاكر وآخرون)، بيروت: دار إحياء التراث العربي.

17. الجراري، عباس، (1997)، تطور الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب (ط1)، الرباط: منشورات النادي الجراري، مطبعة الأمنية، أكتوبر.

18. الجرجاني، أبو الحسن علي عبد العزيز بن الحسن، (392هـ)، (الوساطة بين المتبي وخصومه)، (ط2)، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وزميله، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، (1951) .

19. جعافرة، ماجد، (2003)، التناص والتلقي، " دراسات في الشعر العباسي " ، (ط1)، الأردن: دار الكندي للنشر والتوزيع .

20. جهاد، كاظم، (1993)، أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، (ط2)، القاهرة: مكتبة مدبولي .

21. ابن الجوزي، أبو الفرج عبد الرحمن بن علي بن محمد، (1201هـ)، زاد المسير في علم التفسير، (ط3)، بيروت: المكتب الإسلامي (1984) .

22. حافظ، صبري، (1996)، أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع.

23. حاوي، خليل، (1993)، ديوان خليل حاوي، بيروت: دار العودة.

24. حجازي، سمير، (1421هـ)، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، (ط1) دار الآفاق العربية.

25. حداد، علي، (1986)، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث،(ط1)، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة .

26. حمدان، نذير، (1422هـ / 2002م)، الضوء واللون في القرآن الكريم، الإعجاز الضوئي – اللوني،(ط1)، دمشق – بيروت: دار ابن كثير .

27. الحنظلي ، إسحاق بن إبراهيم بن مخلد بن راهويه الحنظلي، (238هـ) مسند إسحاق بن راهويه، (ط1) ، تحقيق (د. عبد الغفور بن عبد الحق البلوشي)، المدينة المنورة: مكتبة الإيمان، (1412 – 1991).

28. ابن جني،أبو الفتح عثمان بن جنى الموصلي (392هـ)، الخصائص، (ط2)، تحقيق (محمد علي النجار)، بيروت: دار الهدى، (1952).

29. الخالدي، أحمد النقشبندي، (1997)، معجم الكلمات الصوفية،(ط1)، بيروت: مؤسسة الانتشار العربي .

30. الخطيب التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي الشيباني، (502هـ) ، شرح المعلقات العشر، دمشق: دار الفكر، (1997) .

31. أبو داود، سليمان بن الأشعث الأزدي السجستاني (275هـ)، سنن أبي داود، تحقيق (محمد محيي الدين عبد الحميد)، دار الفكر ، د . ت .

32. دنقل، أمل، (1995)، الأعمال الشعرية، مكتبة مدبولي .

33. الرازي، أبو بكر محمد بن زكريا ، (666هـ) مختار الصحاح، بيروت: مكتبة لبنان .

34. ربابعة، موسى، (2000)، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث،(ط1) إربد – الأردن: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية للنشر والتوزيع .

35. رزق، صلاح، (2002)، أدبية النص، د.ط، القاهرة: دار غريب.

36. زايد، علي عشري، (1997)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر، (ط1)، طرابلس – ليبيا الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان.

37. زايد، علي عشري، (1997)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر، القاهرة: دار الفكر العربي .

38. الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني ، (1205هـ)، شرح القاموس المسمى « تاج العروس » بيروت: دار الفكر، (1994).

39. الزعبي، أحمد، (1995)، الشاعر الغاضب (محمود درويش) دلالات اللغة وإشاراتها وإحالاتها، (ط1)، الأردن - إربد: مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية، إربد - الأردن: ودار الكندي للنشر والتوزيع .

40. الزعبي، أحمد، (2000)، التناص نظريا وتطبيقيا، (ط2)، الأردن: مؤسسة عمون للنشر والتوزيع.

41. الزواهرة، ظاهر، (2008)، اللون ودلالاته في الشعر، الشعر الأردني نموذجا، (ط1) ، عمان: دار الحامد .

42. الزيادات، تيسير محمد، (1431هـ / 2010م)، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، الفنون الدرامية – المسرح والرواية – والفن التشكيلي – والفن السينمائي، (ط1)، دار البداية، ناشرون وموزعون .

43. السعافين، إبراهيم، (1981)، مدرسة الإحياء والتراث، دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر، (ط4)، بيروت – دار الأندلس .

44. السعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، القاهرة: منشأة المعارف .

45. السياب، بدر شاكر، (1971)، الأعمال الكاملة، (ط1)، بيروت: دار العودة.

46. السياب، بدر شاكر، (2000)، ديوان السياب، (ط1)، بيروت .

47. السيد، علاء الدين رمضان، (1996)، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق.

48. السيوطي، عبد الرحمن بن الكمال جلال الدين ، (1993)، الدر المنثور، بيروت دار الفكر .

49. شرار، شلتاغ عبود، (1987)، أثر القرآن في الشعر العربي الحديث، (ط1)، دار المعرفة .

50. شعيب، محمد، (1964)، المتنبي بين ناقديه، مصر: دار المعارف .

51. الشوكاني، محمد بن علي، (1255هـ)، فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير دار الكتب العلمية، بيروت، (1994) .

52. صالح، قاسم حسين، (1982)، سايكولوجية إدراك اللون والشكل، الجمهورية العراقية 1982م، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات (305) .

53. الصحناوي، هدى، (2003)، فضاءات اللون في الشعر، الشعر السوري نموذجا، (ط1)، سورية – دمشق: دار الحصاد .

54. ابن طباطبا العلوي ، محمد بن احمد ، (1982)، عيار الشعر، (ط1)، شرح تحقيق: عباس عبدالستار، مراجعة: نعيم زرزور، بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية .

55. الطبراني، سليمان بن أحمد بن أيوب أبو القاسم الشامي، (360هـ)، المعجم الأوسط، تحقيق (طارق بن عوض الله بن محمد، عبد المحسن بن إبراهيم الحسيني)، القاهرة: دار الحرمين، (1415هـ).

56. الطبراني، سليمان بن أحمد بن أيوب أبو القاسم الشامي، (360هـ)، المعجم الكبير، (ط2)، تحقيق (حمدي بن عبد المجيد السلفي)، الموصل: مكتبة العلوم والحكم ، (1404 – 1983).

57. الطبري، محمد بن جرير الطبري أبو جعفر، (310هـ)، تاريخ الأمم والملوك بيروت: دار الكتب العلمية، (1407هـ).

58. ظاهر ، ناجي، (2004)، كنوز ودفائن شرعية، (ط2) ، نابلس: مطبعة أوفست .

59. عباس. إحسان (1955)، عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، بيروت: دار بيروت .

60. عباس، إحسان، (1992)، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، (ط2) ، عمان: دار الشروق .

61. عباس، إحسان، (1978)، بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، (ط4) بيروت: دار الثقافة .

62. عتيق، عبد العزيز، (1393هـ)، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، (ط3)، بيروت: دار النهضة العربية .

63. العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل، (395 هـ)، الصناعتين، (ط2)، تحقيق (علي البجاوي، محمد أبو الفضل)، دار الفكر العربي، (د.ت) .

64. العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل، (395 هـ)، الصناعتين، تحقيق (د محمد مفيد قميحة)، بيروت: دار الكتب العلمية، (1981).

65. العصفري، خليفة بن خياط الليثي العصفري أبو عمر، (240هـ)، تاريخ خليفة بن خياط، (ط2)، تحقيق (د . أكرم ضياء العمري)، دمشق – بيروت: دار القلم، مؤسسة الرسالة، (1397هـ) .

66. العلاق، علي جعفر، (2002)، الدلالة المرئية، قراءات في شعر القصيدة الحديثة، (ط1)، عمان: دار الشروق .

67. العلاق، علي جعفر، (2002)، (الدلالة المرئية)، (ط1)، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة .

68. علوش، سعيد، (1984)، المصطلحات الأدبية المعاصرة، الدار البيضاء: منشورات المكتبة الجامعية.

69. عمر، أحمد مختار، (1997)، اللغة واللون، (ط2)، القاهرة: عالم الكتب للنشر والتوزيع.

70. عنترة العبسي، عنترة بن شداد بن عمرو، (1958) ديوان عنترة، بيروت: دار صادر .

71. الغذامي، عبدالله، (1985)، الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، (ط1)، جدّة – السعودية: النادي الأدبي .

72. أبو الفداء، إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي، (744هـ)، البداية والنهاية، بيروت: مكتبة المعارف، (د . ت) .

73. أبو الفداء، إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي، (744هـ)، قصص الأنبياء، (ط4)، تحقيق (محمد أحمد عبد العزيز)، عمان: مكتبة دار الثقافة، (1995).

74. أبو الفداء، إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي، تفسير القرآن العظيم، بيروت: مكتبة المعارف، (د . ت) .

75. فهمي، ماهر حسين، (1959)، شوقي، شعره الإسلامي، القاهرة: دار المعارف .

76. فوري، علاء الدين علي بن حسام الدين المتقي الهندي البرهان، (975هـ)، كنز العمال في سنن الأقوال والأفعال، (الطبعة الخامسة)، (بكري حياني - صفوة السقا)، مؤسسة الرسالة، (1401هـ/1981م).

77. القاسم، سميح، (1993)، الأعمال الشعرية الكاملة، الكويت / القاهرة: دار سعادة الصباح، يناير .

78. قباني، نزار، (1983)، الأعمال الشعرية الكاملة، (ط13)، بيروت، لبنان: أيلول سبتمبر .

79. القزويني، محمد بن يزيد أبو عبدالله، (273هـ) ، سنن ابن ماجه، تحقيق (محمد فؤاد عبد الباقي)، بيروت: دار الفكر، (د . ت).

80. القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، (273هـ)، شرح التلخيص في علوم البلاغة، (ط2)، شرحها محمد هاشم دويدري، بيروت، لبنان: دار الجيل، (1982).

81. القضاعي، محمد بن سلامة بن جعفر أبو عبد الله القضاعي ، (454هـ)، مسند الشهاب، (ط2)، تحقيق حمدي بن عبد المجيد السلفي، بيروت: مؤسسة الرسالة، (1407 – 1986).

82. قطب، سيد، (1954)، النقد الأدبي: أصوله ومناهجه، (ط2)، دار الفكر العربي.

83. قطّوس، بسام، (2001)، سيمياء العنوان، (ط1)، عمان: مطبوعات وزارة الثقافة .

84. قطّوس، بسام، تجليات اللغة، قراءة نقدية فيشعر إبراهيم الخطيب، (1417هـ / 1997م)، تحت عنوان: تجليات العنوان / العنوانات، الشعر الحديث في الأردن ونقده، د . عبدالقادر أبو شريفة، المفرق – جامعة آل البيت – وزارة الثقافة: منشورات جامعة آل البيت، أوراق الملتقى الثقافي الأول.

85. القلقشندي، أحمد بن علي، (821هـ)، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، (ط1) تحقيق (د يوسف علي طويل)، دمشق: دار الفكر، (1987).

86. القيرواني، ابن رشيق، (821هـ) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق (محمد محي الدين عبد الحميد) ، القاهرة، (1955).

87. القيرواني، ابن رشيق (456هـ)، العمدة في نقد الشعر، (ط1)، تحقيق (د. عفيف حاطوم) بيروت: دار صادر، (1424هـ).

88. الكركي، خالد، (1989)، الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، (ط1)، بيروت: دار الجليل .

89. الكيلاني، حلمي إبراهيم، (1998)، ابن شرف القيرواني " حياته وأدبه "، عمان: مؤسسة البلسم للنشر والتوزيع .

90. كيوان، عيد، (1988)، الرسم بالألوان المائية، (ط1)، دار ومكتبة الهلال .

91. كيليطو، عبدالفتاح، (1985)، الكتابة والتناسخ (مفهوم المؤلف في الثقافة العربية)، (ط1)، ت عبدالسلام بن عبدالعالي، بيروت، لبنان: دار التنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي .

92. ماضي، شكري عزيز، (1997)، من إشكاليات النقد العربي الجديد، (ط1) ، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

93. ماضي، شكري عزيز، (2005)، في نظرية الأدب، (ط1) ، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

94. مباركي، جمال، (2007)، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، الجزائر: إصدارات رابطة الإبداع الثقافية .

95. محمود، حيدر، (2001)، الأعمال الشعرية الكاملة، (ط1)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

96. محمود، حيدر، (1990)، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة عمان .

97. المصري، ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد، (711هـ)، لسان العرب، لبنان: دار الفكر، (1954).

98. المصري، ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد، (711هـ)، لسان العرب، (ط1)، بيروت: دار صادر، (1991).

99. المجالي، محمد أحمد، (2007)، الشاعران حيدر محمود ونزار قباني، (ط1)، عمان – الأردن، أمانة عمان، مطبعة السفير .

100. المحلي، جلال الدين محمد ابن أحمد، وبن أبي بكر السيوطي، وجلال الدين عبدالرحمن، تفسير الجلالين، (ط1)، القاهرة: دار الحديث .

101. مراشدة، عبد الباسط، (2006)، التناص في الشعر العربي الحديث، (السياب ودنقل ودرويش أنوذجا)، (ط1) ، عمان - الأردن: دار ورد للنشر والتوزيع .

102. مفتاح، محمد، (1994)، التلقي والتأويل (مقاربة نسقية)، (ط1) ، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي .

103. مفتاح، محمد، (1982 م)، في سيمياء شعرنا القديم، دراسة نظرية وتطبيقية، (ط2)، الدار البيضاء: دار الثقافة .

104. مفتاح، محمد، (1992) " تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص"، (ط3) بيروت: المركز الثقافي العربي .

105. مفتاح، محمد، (1992)، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص،(ط3)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي .

106. مقلد، محمد علي، (1996)، الشعر والصراع الأيديولوجي، (ط1)، بيروت: دار الآداب.

107. موسى، إبراهيم نمر، (2005)، آفاق الرؤية الشعرية، دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر (ط1)، جامعة بيرزيت: الهيئة العامة للكتاب، وزارة الثقافة، (سلسلة القراءة للجميع) .

108. ناهم، أحمد، (2004) التناص في شعر الرواد، (ط1) ، بغداد: دائرة الشؤون الثقافية العامة .

109. النسائي، أحمد بن شعيب أبو عبد الرحمن النسائي ، (303هـ)، سنن النسائي الكبرى، تحقيق (د . عبد الغفار سليمان البنداري، وسيد كسروي حسن)، بيروت: دار الكتب العلمية، (1411هـ / 1991م).

110. نوفل، يوسف حسن، (1995)، أصوات النص الشعري، (ط1)، مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر.

111. نوفل، يوسف حسن، (1985)، الصورة الشعرية واستحياء الألوان، دراسة إحصائية لشعر البارودي، ونزار قبّاني، وصلاح عبد الصبور، القاهرة: دار النهضة العربية .

112. النيسابوري، مسلم بن الحجاج أبو الحسين القشيري، (261هـ)، صحيح مسلم، بيروت: دار إحياء التراث العربي، تحقيق (محمد فؤاد عبد الباقي) ، (د. ت) .

113. الورقي، سعيد، (1997)، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية، وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية .

114. وعد الله، ليديا، (2005)، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، (ط1) عمان، الأردن: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع .

115. اليافي، نعيم، (1997)، أطياف الوجه الواحد (دراسات نقدية)، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب .

116. يقطين، سعيد، (1989)، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، (ط1) ، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي .

117. يقطين، سعيد، (1992)، الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، (ط1)، بيروت، الدار البيضاء .

- **الرسائل**

1. البادي، حصة بنت عبدالله بن سعيد، (2001/ 2002)، التناص في تجربة البرغوثي الشعرية، (رسالة ماجستير في الأدب، منشورة) – جامعة السلطان قابوس، سلطنة عُمان ، عمان، سبتمبر، إشراف أحمد الطريسي.

2. البريكي، فاطمة عبد الرحمن، (2003 م)، نظرية التناص في النقد العربي القديم، (رسالة دكتوراه، منشورة)، الجامعة الأردنية ، عمان، الأردن، كانون أول، المشرف الدكتور ناصر الدين الأسد.

3. الجاسم، عبد القادر أحمد الحسين، (2009)، التناص في شعر سميح القاسم، (رسالة ماجستير، منشورة) ، جامعة حلب، حلب، سوريا، إشراف مصطفى عثمان .

4. الرباعي، ربى عبد القادر، (1997)، التضمين في التراث النقدي والبلاغي، (رسالة ماجستير، منشورة) ، جامعة اليرموك، إربد – الأردن .

5. الشمايلة، معتصم سالم، (1999)، التناص في النقد العربي الحديث، (رسالة ماجستير، منشورة)، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن، إشراف: سامح الرواشدة.

6. الورافي، نجيب، التناص في الشعر اليمني الحديث، رسالة ماجستير .

- **الدوريات**

1. الأسدي، عبد الستار جبر، (2000)، قراءة في الإشكالية النقدية، ما هية التناص، الرافد، ع (31)، مارس، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام .
2. أديوان ، محمد، (1995)، مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر، مجلة الأقلام، عدد (4، 5، 6) .
3. اصطيف، عبد النبي، (1990م)، مكونات النص الأدبي العربي الحديث، مجلة الناقد، العدد (24)، بيروت.
4. باختين، ميخائيل، (1985)، مسألة النص، الفكر العربي المعاصر، ع (36).
5. البياتي، عادل، (1991)، أبنية التتصيص والخفية في الشعر – قبل الإسلام – ، آداب المستنصرية، ع (20 - 21).
6. توما، عزيز، (2000)، مفهوم التناص في الخطاب الشعري المعاصر، الرافد، ع (31)، مارس، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام .
7. ثامر، فاضل، (1992)، النص بوصفه إشكالية راهنة في النقد، مجلة الأقلام، ع (3 – 4) .
8. حرب، علي، (1988 – 1989) ، في القراءة (قراءة ما لم يقرأ) ، مجلة شؤون أدبية، عدد (7 - 8)، الإمارات .
9. حمودة، عبد العزيز، الخروج من التيه دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة ،العدد (298)، (ط1)، الكويت .
10. خمري، حسين، (1987)، (إنتاج معرفة النص)، مجلة دراسات عربية ، ع (11 – 12)، 23 تشرين أول، بيروت .
11. الخياط، جلال،(1998)، متاهة التناص، مجلة الآداب، عدد (1 – 2) (ك2 – شباط) .

12. داغر، شربل، (1997)، التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري، مجلة فصول، العدد (الأول)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 16.

13. سونتاغ، سوزان، (1992)، ضد التأويل، ت: باقر جاسم محمد، مجلة الثقافة الأجنبية، عدد (3).

14. شبانة، ناصر جابر، (2007)، التناص القرآني في الشعر العماني الحديث، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، مجلد 21 (4).

15. شنوان، يونس، اللون في شعر ابن زيدون، جامعة اليرموك، منشورات جامعة اليرموك، إربد: عمادة البحث العلمي والدراسات العليا .

16. الشويلي، داود، (2000)، انتحال أم تناص ؟ أفكار، عدد (141)، نيسان، الأردن – وزارة الثقافة .

17. 'لعاني، شجاع، (1998)، الليث والخراف المهضومة دراسة في بلاغة التناص الأدبي ، مجلة الموقف الثقافي، ع (17) ، السنة الثالثة ، بغداد: دار الشؤون الثقافية .

18. عبد الغني، مصطفى، (1997)، خصوصية التناص في الرواية العربية (مجنون الحكم) نموذجا تطبيقياً، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، قراءات تطبيقية، ع (4)، م15، الهيئة العامة للكتاب .

19. عبد المطلب، محمد (1992)، التناص عند عبد القاهر الجرجاني، علامات في النقد الأدبي، (ج3، مج 1)، جدّة – النادي الأدبي الثقافي .

20. ابن عربي، محي الدين، الفتوحات المكية، د . ت، بيروت: دار صادر .

21. عزّام، محمد، (1422هـ)، التناص في الشعر، مجلة الموقف الأدبي، ع (368)، دمشق: س 31 رمضان.

22. عيد، رجاء، (1995)، النص والتناص، علامات، ج18، م5 .

23. القمري، بشير، (1989)، مفهوم التناص بين " الأصل " و " الامتداد "، الفكر العربي المعاصر، ع (60 – 61) .

24. الكبيسي، طراد، (1987)، التناص في القصيدة العربية الحديثة، الأقلام، ع (11 – 12).

25. الكركي، خالد، (1989)، الرموز القرآنية في الشعر الحديث، دراسة في قصائد مختارة من الشعر الحر، مجلة دراسات، العلوم الإنسانية، م16، ملحق ع (3)، الجامعة الأردنية .

26. الكوفحي، إبراهيم ، (2001)، توظيف الموروث الديني في شعر حيدر محمود، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد (الأول)، المجلد 28 .

27. مرتاض، عبدالملك، (1998)، الكتابة أم حوار النصوص، الموقف الأدبي، دمشق: اتحاد الكتاب العربي ، السنة 28، المجلد 28، ع (330)، تشرين أول.

28. مرتاض، عبدالملك، (1991)، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص ، علامات في النقد، (ج1 ، مج 1)، جدّة النادي الأدبي الثقافي

29. المغيض، تركي، (1991)، التناص في معارضات البارودي، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مجلد 9، عدد (2) .

30. الموسى، خليل، (1996)، التناص والأجناسية في النص الشعري، مجلة الموقف الأدبي، دمشق ، ع (205)، السنة 26، أيلول .

31. محمد، خرماش، (1997)، مفهوم المرجعية وإشكالية التأويل، مجلة الموقف الثقافي عدد (9) .

32. النجار، عبد الوهاب ، قصص الأنبياء، بيروت: دار الجيل .

33. نجم، مفيد، (1997)، التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران، الموقف الأدبي، دمشق: اتحاد الكتّاب العرب، ع (317- 318)، السنة 27، أيلول، تشرين أول .

- **الكتب المترجمة**

1. باختين، ميخائيل، (1986)، الماركسية وفلسفة اللغة، (ط1)، ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، الدار البيضاء: دار توبقال .
2. إيجلتن، تيري، (1992)، (مقدمة في النظرية الأدبية)، ترجمة: إبراهيم العلي، دار الشؤون الثقافية .
3. أنجينو، مارك، (1987)، " أصول الخطاب النقدي الجديد ": ترجمة أحمد المديني، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1 .
4. بارت، رولان، (1986)، درس السيمولوجيا، (ط2)، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، الدار البيضاء: دار توبقال .
5. تودوروف، (1992)، (المبدأ الحواري)، (ط1)، بغداد، ترجمة: فخري صالح .
6. ديبو غراند، روبرت وآخرون، (1992)، مدخل إلى علم لغة النص، (ط1) ، نابل .
7. راي، وليم، (1987) المعنى الأدبي، من الظاهراتية إلى التفكيكية، (ط1)، ت د. يؤئيل يوسف عزيز، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر.
8. ريفاتير، ميكائيل، (1993)، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة وتقديم وتعليقات د حميد الحمداني، (ط1)، منشورات دار سال، دار النجاح الجديدة ، مارس .
9.ساميول، تيفين، (2007)، التناص ذاكرة الأدب، ترجمة نجيب عزاوي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق .
10. كابانس، جان لوي، (1982)، لنقد الأدبي والعلوم الإنسانية، (ط2)، ترجمة فهد عكام، دمشق: دار الفكر.
11. كريستيفا، جوليا، (1991)، علم النص، (ط1)، ت . فريد زاهي، مراجعة: عبدالجليل ناظم، المغرب: دار توبقال للنشر.

12. كورك، جاكوب، (1989)، اللغة في الأدب الحديث الحداثة والتجريب، (ط1)، ت ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، بغداد: دار المأمون .

13. هولب، روبرت، (1994)، نظرية التلقي، (ط1) ، ترجمة عز الدين إسماعيل، جدّة: النادي الثقافي .

- **المؤتمرات**

1- أبو عسلي، برهان، النص والتلقي، مؤتمر النقد الأدبي السادس: (15 / 7 / 1996) جامعة اليرموك، غير منشور.

ABSTRACT

The Modern Arabic poetry has enriched the poetry movement as well as the literary and cultural fields. Yet there are many studies in this poetry, intertextuality shares abundant fields of these studies, however, this study is needed to distinguish religious intertextuality for a group of poets (models) in contemporary Arabic poetry. As most of the studies were in general, or dealing with a particular poet, trying to benefit from the efforts of researchers and scholars in this regard.

This research seeks to study religious intertextuality in contemporary Arabic poetry, in forms of poets: (Badr Shaker Al-Sayab, Khalil Hawi, Amal Dunqul, Nizar Qabbani, Samih al-Qasim, Haider Mahmoud), showing the impact of the religious component (Muslim and Christian) in the text capillary through direct application to literary texts.

The importance of this study stand at the religious intertextuality and in-depth study of the vulnerability and impact statement as reflected in the contemporary poetic text, and disclosure of poets' using of these texts in the different morphological, lexical and semantic levels.

The aim of this study is to explain the statement of the faces of religious intertextuality and its various forms, and highlighting the artistic value and aesthetic and literary intertextuality behind this. As the study aims to uncover some new forms that haven't been dealt with in the various researchers in their studies,

including: color intertextuality, semiotics and the title and conclusion

Trying to monitor and study the different structures of the religious intertextuality, and its positions in the poetic text, through intertextuality and title, intertextuality and conclusion, and intertextuality and color (color intertextuality).

And trying to study, by standing on the forms of poetry, to show the impact of religious intertextuality on contexts of poetry, and the aesthetic, historical, religious and political values in these texts, and on more religious texts presence in the employments of poets, as well as traditional religious characters, and why the summons and its importance.

The study examines full analytical models of intertextual poetry, and highlights some of the poems based on the entire religious intertextuality, and the statement of the consequences of this intertextuality, and how the poets dealt with the religious text.

The study in its approach depends on analysis of literary texts through monitoring intertextuality positions, view, analysis, and detection components, and the statement of its aesthetic and literary value, and its impact on the receiver, in the light of the combined approach of knowledge.

The study found several results, including: religious intertextuality abundant in contemporary Arabic poetry, as well as in model poets in particular, (Badr Shaker Al-Sayab, Khalil

Hawi, Amal Dunqul, Nizar Qabbani, Samih al-Qasim, Haider Mahmoud), the issue of intertextuality wasn't arbitrary, but has particular connotations and different purposes, and varied according to the contexts which they were used in them deliberately. It seems that religious intertextuality is a distinctive attribute to many poets, as it has some of the poetic structures based on intertextuality as a whole, which is what we might call the intertextual poem, which is connected to the sacred text from beginning to end, such as: (Islam began as a stranger) to Haidar Mahmoud.

It was momentous events experienced by the nation from the calamities and wars and defeats, which in turn have the greatest impact in the use of religious intertextuality in the Modern Arabic poetry.

* معلومات عن المؤلف:



الدكتور ظاهر محمد هزاع الزواهرة

العنوان: الزرقاء ، بيرين ، الميدان

بريد إلكتروني : thaherz @yahoo.com

==

* التحصيل العلمي :

1- بكالوريوس في الآداب ، تخصص لغة عربية وآدابها ، جامعة اليرموك ، سـنة التخرج 1999.
2- ماجستير اللغة العربية ، الأدب والنقد ، الجامعة الهاشمية ، سنة 2007 .
3- الدبلوم العالي في الإدارة ، الجامعة الهاشمية ، سنة ، 2011 .
4- دكتوراه في الفلسفة ، اللغة العربية وآدابها ، الجامعة الأردنية ، سنة ، 2011 .

****

خبرات عملية :

1- العمل في مجال البحث والتدريس
2- الوعظ والإرشاد والخطابة .
3- العمل الإداري
4- عضو هيئة تدريس في الجامعة الهاشمية

****

*** الحاسوب : دورة قيادة الحاسوب ICDL ، عام 2004م .**

*** المؤلفات :**

1- " اللون ودلالاته في الشعر ، الشعر الأردني نموذجا " كتاب صادر عن دار الحامد للنشر والتوزيع 2008م .
2- " هناك عند المياه الملوثة ، معاناة وقصص حقيقية " رواية قيد النشر .

2- " هناك عند المياه الملوثة ، معاناة وقصص حقيقية " رواية قيد النشر .
3- " هلوسات ، مقالات وخواطر " قيد النشر .
4- "التناص الديني في الشعر العربي المعاصر ، التناص الديني نموذجا " كتاب صادر عن دار الحامد للنشر والتوزيع.

* **المقالات المنشورة :**

1- صباح الخير عمان ، العرب اليوم ، 13 / 11 / 2010 ، السبت .
2- بين النفط والدم ، حرية العراق ، العرب اليوم ، 1 / 1 / 2011 ، السبت .
3- تسألني عاشق تبكي ، العرب اليوم ، 9 / 7 / 2011 ، السبت .
4- بائع للحب بعلة السفر ، رسالة إلى نازك الملائكة ، العرب اليوم ، 23 / 7 / 2011 ، السبت .
5- لا تقولي إن في عينيك دموعا ، العرب اليوم ، 1 / 10 / 2011 ، السبت .
6- الشوق يدفعني إلى البكاء ، العرب اليوم ، 15 / 10 / 2011 ، السبت .
7- سلام على راحل لم يودعنا ، العرب اليوم ، 3 / 12 / 2011 ، السبت .
8- في الجامعة ... ، العرب اليوم ، 17 / 12 / 2011 ، السبت .
9- التناص الديني في الشعر العربي ، العرب اليوم ، 28 / 12 / 2011 ، الأربعاء.
10- سيدة البحر ... إني عشقت الذكريات ، العرب اليوم ، 14 / 1 / 2012 ، السبت .
11- نحب عبدالله والأردن ، قصة نجاح وحضارة ، العرب اليوم ، 28 / 1 / 2012 ، السبت .
12- حين تكون وحيدا فإني معك لا أخدعك ، العرب اليوم ، 11 / 2 / 2012 ، السبت .
13- حين أنجزت قاربي جف البحر ، العرب اليوم ، 17 / 3/ 2012 ، السبت .
14- من أعظم منك يا أمي ؟ ، العرب اليوم ، 24 / 3/ 2012 ، السبت .

- إضافة للعديد من المقالات والخواطر المنشورة في المنتديات ، والصحف الإلكترونية ، من صحيفة السوسنة ، وسرايا ، وغيرها .

- مقابلة خاصة مع الإذاعة تقديم الصحفي رمزي الغزوي ، بخصوص كتاب " اللون ودلالاته في الشعر ، الشعر الأردني نموذجا ، 3 / 8 / 2010م ، الثلاثاء.
- نشر تقديم للكتاب بصحيفة الرأي الأردنية على عددين : الخميس 11 / 9 / 2008م ، و الأحد 21 / 9 / 2008م .
- وصل الكتاب إلى ما يزيد عن 60 مكتبة جامعية حول العالم .
- شارك الكتاب في معرض القاهرة الدولي للكتاب 2008م ، وحصل على مرتبة مميزة ، إذ يعد الكتب من الكتاب المعدودة في تناول اللون في الدراسات الأدبية .
- التكريم من قبل وزارة التربية والتعليم الأردنية ووزارة الثقافة ، ولقب المعلم الأديب المتميز ، والإسهام بإنجاح مهرجان الشعر واللغة العربية ، عمان ، 12/ 5 / 2011 م .
- مقابلة خاصة مع الإذاعة تقديم الصحفي رمزي الغزوي ، بخصوص أطروحة الدكتوراة " التناص في الشعر العربي المعاصر ، التناص الديني نموذجا " ، 20 / 12 / 2011م ، الثلاثاء .